Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/revue-de-litterature-comparee_1953_27

27

REVUE

DE

LITTÉRATURE COMPARÉE

REVUE

DE

LITTÉRATURE COMPARÉE

FONDÉE PAR F. BALDENSPERGER ET P. HAZARD

DIRIGÉE PAR

J.-M. CARRÉ M. BATAILLON

PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE,
ET, POUR LA BIBLIOGRAPHIE, DE L'U. N. E. S. C. O.

La nature des choses est bien plus aisée à concevoir lorsqu'on les voit naître peu à peu en cette sorte, que lorsqu'on ne les considère que toutes faites.

DESCARTES.

Producers of great literature do not live in isolation, but catch light and heat from each other's thought.

WALTER PATER.

27e ANNÉE — 1953

PARIS
LIBRAIRIE MARCEL DIDIER
4-6, RUE DE LA SORBONNE (Ve)

Tous droits de traductions et de reproductions
réservés pour tous pays.
(Imprimé en France.)

BENEDETTO CROCE

ET LA

LITTÉRATURE COMPARÉE EN ITALIE [1]

Quand, en 1861, Francesco De Sanctis voulut qu'on destinât une chaire de l'Université de Naples à la Littérature comparée, ce grand esprit entendait réaliser de la sorte un des rêves les plus chers à la culture du Risorgimento. Certains historiens romantiques avaient déjà exalté et dépeint les bienfaits des rapports culturels entre peuples : c'était, avec une application plus restreinte, l'idéal même que Gœthe et Mazzini attachaient à un monde fraternellement uni dans son effort spirituel et dans la concorde de ses espérances. Par malheur, au moment où, grâce à De Sanctis, ce rêve prenait enfin corps, il avait déjà quelque peu dégénéré, et ses résultats furent moins fructueux qu'on ne l'escomptait. Après la crise de 48, la culture italienne n'offrait plus aux aspirations du Risorgimento les ressources qui, jadis, sur la voie de l'unité et de la régénération nationales, avaient ému la pensée et dirigé l'action de tant d'hommes de mérite. Gagnée, par réaction, à un positivisme cru et reniant les grandes idées maîtresses de jadis, la nouvelle culture italienne en vint à se former du réel une vision naturaliste, et à ne rechercher, en conséquence, que la matérialité des faits.

C'est ainsi que, pressés et oublieux, certains disciples de De Sanctis en vinrent à rabaisser la conception comparatiste du maître à l'étude minutieuse et inépuisable des cultures nationales les plus différentes dans leurs seules relations extérieures et superficielles. Les fameux parallèles,

1. En inscrivant le nom de Benedetto Croce à la première page de ce fascicule, nous entendons rendre hommage à la mémoire du grand penseur et nous associer au deuil qui, par sa mort, frappe l'Italie et l'humanité tout entière. *N. d. l. R.*

si critiqués par le maître napolitain, revinrent à la mode, et la moindre influence, littéraire ou philosophique, retint la curiosité des nouveaux chercheurs, qui se donnèrent l'illusion d'atteindre la beauté unique et profonde d'une œuvre à travers sa fortune historique et ses sources précises. C'est alors que A. Graf vint exposer sa conception d'une critique scientifique dont la méthode comparative servirait à « cercare nel vario e nel mutevole il conforme e il costante » [1]. De vastes recherches s'ensuivirent, surtout dans le domaine de la philologie romane. Comparetti (1872), Rajna (1876), Graf lui-même (1882), à force de reconstruire le monde complexe du moyen âge, s'assurèrent qu'il représentait très exactement le climat naturel où devaient éclore les œuvres de l'époque. Cette méthode à base positiviste et qui ouvrait de larges perspectives à la comparaison, s'appliqua plus hardiment encore aux littératures modernes. C'est armés de ses principes que bien des savants, Zumbini en particulier [2], se flattèrent de saisir la grandeur foncière et les différences spécifiques des chefs-d'œuvre.

On comprend, dans ces conditions, qu'au moment où Croce méditait les principes de sa future *Esthétique*, il était grand temps de reprendre l'offensive de De Sanctis contre les errements de l'école historique et, par là même, de réaffirmer la valeur rigoureusement individuelle de l'intuition artistique. Ce fut d'ailleurs le besoin d'imposer le principe individualiste qui prêta au jeune philosophe la hardiesse de combattre ses adversaires, dont Zumbini précisément, par une polémique « impetuosa e furiosa » [3]. En assignant à la critique littéraire la tâche capitale d'étudier la genèse et de définir l'originalité de l'œuvre, Croce l'engageait délibérément dans la voie du progrès. Du même coup, au nom du même principe, il démontrait à l'évidence que la recherche des sources et, en général, les méthodes philologiques et biographiques n'offraient à l'intelligence de l'art que des moyens

1. Cf. A. Graf, *Storia letteraria e comparazione*. Prolusione al corso di storia comparata delle letterature neolatine letta addi 13 dicembre 1876 nella R. Università di Torino. Torino, 1877 ; p. 13.

2. B. Zumbini, *Studi di letterature straniere*. Napoli, 1895. On y peut voir, comme exemples de cette méthode, le parallèle de l'*Egmont* de Gœthe et du *Conte di Carmagnola* de Manzoni (pp. 237-264) et celui de Klopstock, Milton et Dante, pp. 185, suiv.

3. B. Croce, *Intorno alla critica letteraria*. Napoli, 1895. Quelques pages de cette polémique seront reprises dans *Primi Saggi*, Bari, 1919. — Cf. F. Niccolini, *Benedetto Croce : vita intellettuale, l'erudito*. Napoli, 1944 ; p. 32. — C. Sgroi, *Benedetto Croce : svolgimento storico della sua estetica*. Messina, 1947 ; p. 68.

lointains, utiles certes, mais nullement essentiels. Et il précisait que la méthode des parallèles « non è lavoro per sè stante, ma solo una delle forme che possono assumere, a volta a volta, l'esposizione e la valutazione dell'opera letteraria » [1]. Sans oublier la critique comparée, il la considérait cependant comme « un semplice strumento della ricerca storica », lequel « consiste nell'integrare i dati frammentari della tradizione con l'aiuto di casi simili o analoghi che presentano forma più completa [2]. » La réaction de Croce contre les méfaits de la méthode historique n'aboutissait donc pas à la complète dévaluation des procédés de celle-ci, mais seulement à une plus juste conception de leur rôle et à leur plus exacte situation dans l'ensemble de la critique.

Si Croce pouvait revendiquer pour sa part la vive sollicitude qu'il accordait à ces problèmes, le fond des solutions qu'il proposait n'en appartenait pas moins à De Sanctis. Ne nous attardons pas ici à démêler ce que celui-ci devait lui-même à Emiliani Giudici, déjà bien prévenu contre les parallèles chers à Schlegel [3]. Il est certain, en tout cas, que le maître napolitain repoussait vivement ce procédé critique, où il voyait « l'arte di ribattezzare un uomo dandogli il nome di un altro » [4]. Et il ne manquait pas d'aggraver sa condamnation en précisant que « un lavoro può avere questa o quella somiglianza con altri, ma è innanzi tutto sè stesso. Un lavoro può proporsi il tale o tale esemplare, ma soprattutto deve essere esso il suo proprio modello » [5]. C'est le principe même que Croce se donnera pour tâche d'approfondir. Contre tous ceux qui justifiaient la méthode comparative comme la nécessité critique de chercher « nel vario e nel mutevole il conforme e il costante », il rappelait avec pénétration que « il comune non ci darà mai ragione del valore intrinseco di un lavoro, posto non in ciò che esso ha di comune col secolo, con la scuola, coi predecessori, ma in ciò che ha di proprio e di incomunicabile [6]. » Il en venait finalement à contester toute valeur absolue à la méthode comparative : « Voi dovete considerarmi le cose come le sono in sè, nella loro individualità e non nei loro rapporti

1. Idem, *La critica letteraria. Questioni teoriche.* Roma, 1894. Cet essai figure aussi dans les *Primi Saggi*, *op. cit.* ; cf. p. 92.
2. Idem, *op. cit.*, p. 91.
3. Cf. G. A. Borgese. *Storia della critica romantica in Italia*, 1949 ; p. 357.
4. F. de Sanctis, *Saggi critici*, ediz. Russo. Bari, 1952 ; vol. I, p. 83.
5. Idem, *op. cit.*, vol. I, p. 141.
6. Idem, *Saggio critico sul Petrarca.* Ed. Einaudi. Torino, 1952 ; p. 24.

più o meno lontani e estrinseci. Questa critica a rapporti e a paralleli fa effetto come le antitesi ed i concetti : ti colpisce, ti sorprende e, se vuoi, ti diletta anche, ma non tardi molto a scoprirvi di sotto il vacuo e il falso [1]. »

Ce vide, ce faux, Croce allait précisément les découvrir, non seulement dans les résultats que Zumbini se donnait l'illusion d'atteindre par cette méthode, mais chez De Sanctis lui-même qui, entraîné par une mauvaise application de sa propre théorie [2], paraissait croire que, de Dante à Shakespeare, la forme artistique avait connu un réel progrès. Il les relevait encore dans les recherches de Ricci et de Kipka qui, en écrivant l'histoire de thèmes littéraires tels que ceux de *Sophonisbe* et de *Marie Stuart*, persévéraient encore, en 1904, dans une erreur méthodologique dénoncée dix ans auparavant [3]. Ces recherches, bien que non dépourvues d'intérêt « per la storia della civiltà, dei costumi, dei sentimenti » [4], lui apparaissaient comme « estranee a ogni problema di vera critica letteraria » [5]. De tels jugements négatifs n'étaient pas, on peut le croire, sans faire souffrir le jeune réformateur, qui savait aussi d'expérience l'aridité de ces méthodes. D'où, l'accent très personnel de sa plainte contre les « ricerche di mera erudizione che da sole non menano ad intendere un'opera letteraria e non fanno penetrare nel vivo della creazione artistica » [6]. Il ne faut donc pas le prendre au mot quand, en 1902, il applaudit à l'annonce du nouveau *Journal of Comparative Literature*. L'homme qui, au prix d'épuisantes recherches, avait publié des ouvrages comme les *Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del sec. XVIII* (1891) et *La Spagna nella vita italiana durante il Rinascimento* (1917), et qui en sortait « col cervello vuoto, con lo spirito nauseato » [7] ; cet homme-là n'a pu aboutir à la conquête solitaire d'un principe méthodologique plus solide qu'au prix de grands efforts et d'innombrables difficultés.

1. F. de Sanctis, *Saggi critici*, éd. Russo, I, 262.
2. Cf. L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*. Bari, 1942 ; vol. I, p. 79.
3. B. Croce, *Storia di temi e storia letteraria*, dans *Problemi di estetica*. Bari, 1949 ; pp. 77-90.
4. Idem, *op. cit.*, p. 90.
5. Idem, *op. cit.*, p. 78.
6. Idem, *La letteratura comparata*, dans *Problemi di estetica*, p. 73.
7. Idem, *Intervista*, rédigée par L. Ambrosini et R. Serra, dans *Il Marzocco*, II, oct. 1908 ; cf. *Pagine sparse*, vol. I, p. 206. « Ricorderò che nel 1891 mi diedi a un'orgia di pubblicazioni erudite : memorie, articoli, un grosso libro sul teatro napoletano, tanta roba, troppa roba. Ne restai col cervello vuoto, con lo spirito nauseato ».

C'était un Croce désormais enrichi d'une expérience personnelle bien mûrie que celui qui s'adressait à ses amis américains aussi bien qu'à ses adversaires : avec une conscience sûre, dominant de sa hauteur aérienne les plaines ravagées de l'érudition historique, il avait bien acquis le droit de conseiller, de guider. Il faisait donc observer que, si l'on considérait la littérature comparée comme une recherche d'idées et de thèmes littéraires, vus dans leur succession et dans leur développement, loin d'épuiser à elle seule le champ de la critique, elle n'avait prise que sur l'histoire extérieure des œuvres. Si, au contraire, on devait l'entendre comme une science qui « considera tutti gli antecedenti dell'opera letteraria, vicini e lontani, pratici e ideali, filosofici e letterari », elle se résolvait alors dans l'histoire littéraire pure et simple. En conséquence, « la storia comparata della letteratura è storia intesa come spiegazione completa dell'opera letteraria investigata in tutte le sue relazioni, collocata nel campo della storia universale... vista in tutte quelle connessioni e preparazioni che la rischiarano »[1]. Aussi, toute recherche a-t-elle son utilité, car chaque élément historique a sa fonction ; mais tous ensemble, ils doivent aboutir à la compréhension de l'originalité de l'œuvre.

Cependant, rares furent les chercheurs qui, vers la fin du siècle, se ressentirent de la nouvelle orientation, laquelle n'attirait encore que de jeunes gens en pleine formation[2]. Les travaux de littérature comparée des dix dernières années restaient fidèles à la méthode érudite — celui de E. Teza sur la fortune de Guicciardini en Espagne (1890) ; les premières contributions de E. Mele sur des sujets espagnols (1895-1896) ; les recherches franco-italiennes de Flamini (1895) et les italo-allemandes de Farinelli (1894) ; enfin, les ouvrages de C. Fasola et de C. De Lollis sur les rapports de Gœthe (1895) et de Platen (1897) avec l'Italie. Chose étonnante, les études publiées au cours des dix premières années de notre siècle suivaient la même route, ou peu s'en faut. P. Toldo et L. F. Benedetto restaient fidèles à l'école de Turin : le premier, en s'occupant de la fortune de Molière en Italie (1910) ; le second, en dédiant à R. Renier son premier travail sur les rapports entre le *Roman de la Rose* et la

1. Idem, *La letteratura comparata*, *op. cit.*, p. 75.
2. Cf. L. F. Benedetto, *Al tempo del « metodo storico »*, dans *Il Ponte*, VII, 5, mars 1951, pp. 270-285.

littérature italienne (1910). Muoni (1903), Fassò (1906) et Segré (1911), suivaient également les traces d'un maître de Turin, A. Graf, lequel, pour son propre compte, apportera une contribution au comparatisme moderne en étudiant *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel sec. XVIII* (1911). Par la même méthode, E. Maddalena précisait les rapports entre Lessing et Goldoni (1906) ; alors que, dans le secteur espagnol, Sanvisenti recherchait les *Primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio nella letteratura spagnola* (1902) ; que M. Schiff étudiait la formation de *La bibliothèque du Marquis de Santillane* (1905) et que, précis entre tous dans son érudition et dans son goût, E. Levi écrivait la *Storia poetica di Don Carlos* (1914).

Ces travaux et d'autres encore, non moins importants, se réclament de l'érudition la plus minutieuse et du fait le plus matériel, et les solutions qu'ils proposent aux problèmes des rapports entre culture et poésie ressortissent à la sociologie, où la méthode historique, incapable de manier le jugement esthétique, cherchait une nouvelle impulsion. Or, prétendant expliquer l'origine de l'œuvre par ses antécédents et son milieu, ce déterminisme ouvrait un champ illimité à la recherche des éléments susceptibles de concourir aux reconstitutions de milieux. S'il n'excluait pas la vision comparatiste, il se contentait d'y puiser de nouveaux mirages, au bénéfice de ceux qui, pour situer le phénomène d'art dans un plus vaste ensemble, pensaient le mieux comprendre.

L'intensité se perdait ainsi dans la vastité et l'approfondissement se révélait comme une fuite, puisque la recherche comparée, fût-elle parfaite, ne faisait jamais intervenir le processus créateur dans la transformation de la culture en poésie. Ne pouvant offrir à l'anxiété positiviste aucune certitude sur ce point, la solution sociologique tournait court. On eut beau multiplier les enquêtes les plus hasardeuses et tirer de l'histoire culturelle des nations les indices les plus hétérogènes : la manie « di voler porre l'oceano nel bicchiere e ridurre perciò l'oceano a una bottiglia d'acqua »[1], faisait piétiner la connaissance intime des chefs-d'œuvre. C'est pour remédier à ce défaut que B. Croce réagit contre ceux qui tendaient « a confondere l'arte con la vita

1. B. Croce, *Storie sociologiche della letteratura*, dans *Nuovi saggi di Estetica*, Bari, 1948 ; p. 197.

pratica e morale e col pensiero filosofico », et à traiter les poètes et les autres artistes « come semplici voci e testimoni di moti ora pratici ora intellettuali » [1]. Et, reprenant sa pensée, il confirmait que « la vera forma logica della storiografia letterario-artistica è la caratteristica del singolo artista e dell'opera sua e la corrispondente forma didascalica, il saggio e la monografia » [2]. En opposant à la dispersion des comparatistes, la concentration de l'effort sur l'œuvre, Croce rappelait la critique à sa fonction de jugement :

« Contemporanei, affini, opposti del poeta, suoi precursori più o meno parziali e remoti, la vita morale e intellettuale del suo tempo e quella per su dei tempi che la precessero e prepararono, queste ed altre cose tutte sono presenti (ora espresse ora sottintese) al nostro spirito, quando rifacciamo la dialettica di una determinata personalità artistica [3]. »

Mais cette présence implicite de l'histoire rendait inutile l'effort de dépister les innombrables voies parcourues par le génie créateur. Aussi, comme il l'avait déjà écrit en 1894, notre critique insistait-il de nouveau sur la portée purement propédeutique de toute recherche comparée. Il rendait ainsi actuel, dans sa *Riforma della storia artistica e letteraria*, un conseil formulé vingt ans auparavant, lorsqu'il avait invité les savants à fournir « buoni lavori italiani sulle opere letterarie straniere » [4]. C'était là, ajoutait Croce, la seule manière d'éviter le recours à des critiques autres qu'italiens pour comprendre les chefs-d'œuvre étrangers. C'était là, surtout, peut-on conclure, la manière la plus efficace de montrer aux comparatistes la voie de la vraie critique.

Ce conseil fut écouté. Il servit d'abord aux germanistes, grâce, peut-être, au nouveau climat que Farinelli avait installé dans cette discipline, ainsi qu'à l'exemple de Croce lui-même, dont le *Gœthe* est de 1918. Ce changement d'orientation, et la maturité d'esprit qu'il entraînait, frappent quiconque s'avise de confronter les fascicules de la *Rivista di*

1. Idem, *La riforma della storia artistica e letteraria*, dans *Nuovi saggi di Estetica*, *op. cit.*, p. 179.
2. Idem, *ibid.*, p. 173.
3. Idem, *ibid.*, p. 177.
4. Idem, *Delle presenti condizioni degli studi letterari in Italia e di una loro deficienza*, dans *Primi saggi*, p. 156 : « ... noi non abbiamo ancora ciò che hanno i tedeschi, buoni lavori italiani sulle opere letterarie straniere. Un tedesco può studiare Dante o Shakespeare, Caldéron o Molière in libri rispodenti ai bisogni o ai concetti della cultura tedesca ; e noi, invece, dobbiamo per le letterature straniere ricorrere esclusivamente alle opere straniere. »

letteratura tedesca (Firenze, 1908-1913) avec les futurs *Studi germanici* (Roma, 1935-1944). Suivant M. Vincenti [1], c'est pour avoir subi l'influence de Croce que « la germanistica italiana può dirsi formata e parlante con voce propria ».

Un des résultats les plus retentissants des nouvelles conceptions, ce fut la crise qui déchira la conscience du plus grand comparatiste italien, Arturo Farinelli. En reniant, vingt ans plus tard, les méthodes de stricte érudition qu'il enseignait à Turin depuis 1907, le maître procurait une bien cruelle déception à ses disciples. Quelle que soit l'origine de ce revirement — influence indirecte de la pensée de Croce, ou décadence précipitée de la méthode érudite, ou enfin revanche, au moment critique d'une vie laborieuse, des virtualités proprement littéraires de son tempérament — toujours est-il que Farinelli en vint à exalter de plus en plus les valeurs originales de la personnalité et à défendre le même principe d'unicité qui gît au fond de la conception de Croce. Dès 1925, il expliquait que « per la letteratura che non è di effetto e di parole, il mondo più vasto, l'unico mondo è il cuore dell' individuo » [2]. D'où, sa sévérité à l'égard de tout ce qu'il avait publié auparavant et, en 1930, l'exposé qu'il fit de ses doutes et de ses nouvelles idées dans les *Mélanges Baldensperger*, précisément, où l'on rendait hommage à une science que, lui, ne révérait plus. Ayant tourné le dos à un monde où il ne voyait plus que poussière, Farinelli n'aspira maintenant qu'à déceler « nell'intima vita e nei secreti accordi dell'animo... i destini della poesia e dell'arte » [3]. L'intérêt qu'il prenait naguère aux faits, aux influences, aux fortunes littéraires, il le donnera désormais aux âmes, à leurs peines. Et l'on comprend qu'un historien qui admirait dans Farinelli le maître du comparatisme, ait qualifié ce désaveu de « disperato » et de « tragico » [4].

Il existe cependant d'autres témoignages de l'influence de

1. L. Vincenti, *Gli studi di letteratura tedesca*, dans *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*. Scritti in onore di B. Croce a cura di C. Antoni et R. Mattioli. Napoli, 1950 ; vol. II, p. 40.

2. A. Farinelli, *Il sogno di una letteratura « mondiale »*, dans *Petrarca, Manzoni, Leopardi*. Torino, 1925 ; p. 147.

3. Idem, *Gli influssi letterari e l'insuperbire delle nazioni*, in *Mélanges Baldensperger*, Paris, 1930, vol. I, p. 273 : « Bisognerà, in ogni nostro giudizio o apprezzamento, ricadere nel dominio interiore e non dare mai eccessivo valore agli influssi, come di forza determinante o sconvolgente, persuasi che solo nell'intimo della vita e nei secreti accordi dell'anima si svolgono i destini della poesia e dell'arte. »

4. L. F. Benedetto, *La « letteratura mondiale »*, dans *Il Ponte*, II, 1946, n° 2, p. 133.

Croce sur le comparatisme italien, autrement probants que la crise du maître piémontais. Des savants comme C. De Lollis et G. Gabetti, plus méditatifs et plus cohérents, s'en ressentirent parmi les premiers et en tirèrent toutes les conséquences. A preuve, la nette opposition que De Lollis fit au *Dante et la Francia* (1908) de Farinelli lui-même, et la polémique qui s'ensuivit [1]. Déjà, les rapports et les différences que B. Croce avait établis entre culture et critique, entre histoire et poésie, font autorité. Si bien qu'en 1929, au moment où il assumait la direction de *La Cultura*, F. Neri exprimait une opinion à peu près générale en écrivant, à propos de « quella benedetta comparazione », que si elle « ha un senso ed un valore in filologia, non può averne in critica » [2]. Au même moment, M. Arcari raisonnait pareillement [3]. Si l'on défend encore, tel M. Meozzi, la cause des parallélismes contre l'unicité incomparable [4], on ne parvient pas à remonter le courant. D'ailleurs, Croce revient à la charge et démontre sur nouveaux frais que la méthode comparatiste et philologique a rejoint les vieilles lunes, avec d'autres erreurs, que la critique italienne a su également surmonter [5]. Et, dès que l'occasion s'en présente, on dresse les nouvelles méthodes italiennes contre les françaises. Quand, par exemple, Paul Van Tieghem entreprit, en 1937, de prouver que la littérature comparée est une vraie science, comportant des raisons historiques, des limites et des buts propres, F. Neri, fort des arguments de Croce et de Farinelli, ne manqua pas de soutenir le contraire, à savoir qu'elle n'est qu'une simple technique, au service de la philologie [6]. En somme, on fut à peu près unanime en Italie à penser avec Croce que la bonne méthode consiste essentiellement à faire ressortir les valeurs individuelles — « il poeta è nient'altro

1. C. de Lollis, *Dante e la Francia*, dans *La Cultura*, XXVII, 1909, pp. 657-662. — Idem, *Per un possibile Dante francese*, dans *La Cultura*, XXIX, 1910, pp. 84-86. — A. Galletti et C. de Lollis, *A proposito di Dante e della Francia*, dans *La Cultura*, XXIX, 1910, pp. 213-218.

2. F. Neri, *Ripresa*, dans *La Cultura*, n. s. ,I, 1, janvier 1929, p. 1.

3. P. Arcari, *Influssi francesi nell'ottocento italiano*, in *Mélanges Baldensperger*, vol. I, p. 15.

4. A. Meozzi. *I parallelismi letterari e la critica dei parallelli*, in *La Cultura*, III, 1923-24, pp. 212-216.

5. B. Croce, *Intorno alle condizioni presenti della storiografia in Italia*. II. *La storiografia letteraria e artistica*, dans *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*. Bari, 1930 ; vol. II, p. 180.

6. F. Neri, *La tavola dei valori del comparatista*, in *Giornale storico della lett. italiana*, CIX, 1937, pp. 270-279 ; repris dans *Letteratura e leggende*, Torino, 1951, pp. 289-299.

che la sua poesia » [1] — et à réagir par là contre le positivisme des inventaires et des schémas.

Par une conséquence non moins bienfaisante de ces principes, les essais et monographies sur nombre d'auteurs étrangers se multiplièrent singulièrement. Là encore, Croce prêcha d'exemple. Son *Gœthe* fut bientôt suivi d'un *Shakespeare* (1918-1919) et d'un *Corneille* (1919). En 1922, M. Fubini donnait son bel essai sur Vigny. M. Lugli présentait, tour à tour, un *Racine* (1926), un *La Bruyère* (1935), un *La Fontaine* (1939). L'émulation gagnait le domaine anglais avec l'*Oscar Wilde* (1934) et le Marlowe (1937) de M. Zanco, avec le *Milton* (1940) de M. Guidi. De même, se conformant aux nouvelles vues de Farinelli, les germanistes se livrèrent à des études monographiques — le *Hölderlin* (1926) de M. Amoretti, le *Brentano* (1928) de M. Vicenti, le *Lenau* (1935) de M. Errante. Tant et si bien qu'en 1936, Croce pouvait conclure que « il migliore lavoro storico e critico si esplica ora in Italia nelle monografie storico-estetiche dei singoli autori » [2]. Mais il exhortait les monographistes à ne pas se donner l'illusion qu'ils se garantissent pour autant contre les vieilles erreurs, toujours promptes à ressusciter sous un nouveau jour ; et il les engageait à réexaminer sans cesse les vérités acquises.

Cependant, la théorie de Croce avait ses défauts et ses limites, et je ne crois pas me tromper en voyant un de ses points faibles précisément dans la solution qu'elle donnait au problème des rapports de la culture et de la poésie. En affirmant l'unicité absolue du fait artistique, Croce faisait vœu de se cantonner dans la seule histoire intérieure de ce fait. Cette méthode ne convient nullement à l'histoire littéraire proprement dite, où la tradition et le climat artistiques, les programmes d'écoles, etc., ne peuvent être envisagés qu'historiquement. Or, jusque dans ses travaux d'histoire littéraire, Croce, conséquent avec lui-même, étudie ces facteurs collectifs, non point dans leur complet développement, mais pour le seul profit du jugement critique. Par chance, on ne le suivit pas si loin. Bien que déchus de leur ancienne grandeur, les éléments de l'histoire culturelle continuèrent d'imposer leur force et leur nécessité à l'attention des historiens.

1. B. Croce, *La poesia*. Bari, 1946 ; p. 147.
2. Idem. *Ibid.*, p. 144.

C'est bien ce qui conduisit M. L. Russo — qui avait bien aperçu les limites de la théorie de Croce et qui croyait encore à la portée positive des explications sociologiques — à distinguer le concept de poésie de celui de poétique, et à faire valoir, en même temps que l'originalité des textes, leur signification pour le goût et le style d'une époque [1]. Cette position d'équilibre est aussi celle qu'adopte M. W. Binni qui, dans sa *Poetica del decadentismo*, sans réhabiliter les comparaisons et les parallèles chers à la méthode érudite, n'en utilise pas moins les sources et les influences étrangères pour éclaircir « entro i limiti della personalità, il gusto di un'epoca, la tendenze di un periodo letterario » [2]. La littérature comparée apparaît ici comme une histoire littéraire plus vaste et mieux informée, telle que Croce la concevait à ses débuts, mais vue, cette fois, en profondeur.

Plus récemment, M. G. Getto comprit à son tour la nécessité d'élargir la théorie de Croce et, ressuscitant une idée de De Sanctis, il proposa de chercher l'origine du phénomène poétique dans une sorte de civilisation littéraire qui serait comme « il punto di convergenza di un complesso mondo spirituale e culturale », où viendraient se fondre les écoles, les fortunes des auteurs, les influences étrangères, toutes les richesses d'une époque [3]. S'ouvraient ainsi de larges perspectives pour une histoire littéraire européenne qui devrait être, suivant M. Praz, « una storia di poetiche, di correnti del gusto e della sensibilità » [4], c'est-à-dire une histoire documentée des contributions nationales à l'évolution des goûts et des concepts poétiques.

Nombreux sont les critiques italiens qui, tout en développant la théorie de Croce, s'appliquèrent à enrichir la notion de littérature comparée. On peut, à ce propos, lire le programme de la *Rivista di letterature moderne*, rédigé par MM. Pellegrini et Santoli ; la préface, toujours de C. Pellegrini, à l'ouvrage *Tradizione italiana e cultura europea* [5] ; et surtout, le volume ayant trait aux *Letterature comparate*, dans les *Problemi e orientamenti critici di lingua e letteratura*

1. L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, vol. II, pp. 74-89.
2. W. Binni, *La poetica del decadentismo italiano*. Firenze, 1936 ; p. VII.
3. G. Getto, *La storia letteraria*, dans le volume *Tecnica e teoria letteraria* des *Problemi e orientamenti critici*, *op. cit.*, pp. 42-43.
4. M. Praz, *Sulla storia letteraria*, dans *Letterature moderne*, I, 2, sept. 1950, p. 205. Le même essai, en anglais, *Literary History*, dans *Comparative Literature*, II, 2, Spring 1950, pp. 97-106.
5. C. Pellegrini, *Tradizione italiana e cultura europea*, Messina, 1947 ; p. 2.

italiana, publié par les soins de A. Momigliano. Parmi les études réunies dans cet ouvrage, la plus significative est celle de M. V. Santoli [1] qui, négligeant de propos délibéré l'interminable énumération des influences et des sources germaniques, s'attache simplement à retracer le chemin par lequel Gœthe, Heine, Nietzsche, sont parvenus à renouveler des formes poétiques chères à la littérature italienne.

On doit peut-être davantage encore, dans cet ordre d'idées, à M. L. F. Benedetto. Dans un précieux article de 1946, cet historien, fort de son expérience, estime que, pour mettre fin à la funeste opposition de la méthode érudite et de la méthode esthétique, il fallait une fois pour toutes les déclarer irréconciliables et se rendre à cette évidence que « critica letteraria e storia letteraria sono due discipline distinte, ugualmente legittime » [2]. Fidèle au principe que « una stessa opera può avere un doppio fascino, ugualmente alto e ugualmente legittimo, come creazione artistica e come documento storico », M. Benedetto admet que ces chemins différents peuvent conduire à des résultats également précis et féconds. Trop exaltée jadis, puis trop dédaignée, la sociologie se situait enfin à sa juste place.

Tel est, semble-t-il, l'aboutissement de ces longues discussions théoriques. Il y a une cinquantaine d'années, le rapport entre la vie et l'art était résolu à la manière romantique, en partant de l'individu et au bénéfice de l'art. Aujourd'hui, par le jeu de l'éternelle loi de l'équilibre, ce même rapport se trouve résolu en partant de la société et au bénéfice de la vie. Mais il ne faut pas que cet aboutissement fasse oublier le chemin si durement parcouru pour l'atteindre, car, dans la vie de l'esprit, si l'on peut beaucoup créer, on ne saurait rien détruire. Les recherches d'histoire littéraire et comparée, quelle qu'en soit l'étendue et la complexité, apparaissent tout aussi légitimes que les jugements esthétiques, dès qu'on les ramène à leur double origine : l'activité de l'individu créateur et la coopération des hommes de toutes nations qui, par une voie ou par une autre, acheminent ses créations et les font circuler.

Franco Simone.

1. V. Santoli, *La letteratura italiana, la tedesca e le nordiche*, in *Letterature comparate*, vol. IV des *Problemi e orientamenti critici*, Milano, 1948, pp. 197-260.
2. L. F. Benedetto, *La « letteratura mondiale »* in *Il Ponte*, II, 1946, nº 2, pp. 120-134 ; p. 131.

LA LITTÉRATURE COMPARÉE : POINT DE VUE D'OUTRE-ATLANTIQUE

Le développement de la Littérature Comparée a été très étroitement lié à la France, à la Sorbonne, et à la présente revue — si étroitement, que M. M.-F. Guyard, en écrivant son récent manuel, n'a presque pas senti la nécessité de regarder ailleurs. Ceux d'entre nous qui sont dans l'obligation de poursuivre ailleurs leurs études comparatives, continuent à en voir le centre à Paris, un centre solidement fondé par les réalisations de Paul Hazard et de Fernand Baldensperger, et dignement maintenu aujourd'hui, par les efforts des professeurs J.-M. Carré et Ch. Dédéyan et de leurs élèves. Mais la littérature comparée est par définition de nature quelque peu centrifuge ; comme certaines des sciences, elle vit de son refus de se renfermer dans des frontières rigides ; elle ne pourrait guère acquérir une portée internationale, si elle n'admettait pas une variété d'horizons nationaux. Parmi ces nations, l'Amérique semble trouver une place toute prête, et apporter — on peut l'espérer — sa propre contribution.

En tant que discipline universitaire, la littérature comparée n'a rien d'une nouveauté aux Etats-Unis. Il y aura cinquante ans l'année prochaine que l'Université de Harvard a donné à l'un des départements de sa Faculté le droit de décerner des grades universitaires élevés dans ce domaine ; et il y a plus d'un siècle que Longfellow et Lowell ont professé des cours de « belles-lettres », qui mettaient l'accent sur les différentes traditions de la culture européenne et leurs rapports entre elles. La pédagogie classique, qui appliquait les canons de la rhétorique antique aux textes des littératures modernes, n'a jamais complètement cessé d'influencer notre enseignement. Les études de littérature médiévale,

allant du latin aux langues modernes, et retraçant l'histoire de certains récits à travers la tradition commune à différents pays, ont été rapidement importées d'Allemagne et poursuivies avec fruit. Mais c'est surtout à Irving Babbitt, professeur de français à l'Université de Harvard, que revient l'honneur d'avoir introduit aux Etats-Unis cette étude critique du mouvement romantique à laquelle la première génération des comparatistes de profession a consacré ses principales recherches. Après la mort de Babbitt, pendant plusieurs années, sa chaire a été occupée par le professeur Baldensperger — qui venait de prendre sa retraite à la Sorbonne, — créant ainsi une association entre nos deux pays, qui a trouvé son couronnement dans la nouvelle édition de la bibliographie de Baldensperger, révisée par le professeur W. P. Friederich et publiée par l'Université de North Carolina.

Malgré des années d'un travail régulier, nous n'étions pourtant pas préparés au grand renouveau d'intérêt et d'activité qui a suivi la dernière guerre. Ce renouveau traduit dans une certaine mesure le point de vue plus cosmopolite de nos jeunes soldats revenant à leurs études supérieures, tout comme le fait qu'un nombre de plus en plus grand d'étudiants étrangers viennent passer un an ou deux dans nos Universités. Il traduit encore certains changements apportés au programme d'études de nos « *undergraduates* », où le centre d'intérêt semble s'être déplacé de la « littérature anglaise » à la « littérature mondiale », et où par conséquent le besoin s'est fait sentir de professeurs familiers avec les chefs-d'œuvre d'autres langues que la nôtre. Ceux qui étudient la littérature américaine ont toujours été obligatoirement des comparatistes, dans la mesure où ils se sont occupés de nos rapports culturels avec l'Angleterre. Ils n'ont pas négligé non plus nos dettes envers le Continent : celle de Jefferson envers les physiocrates français, par exemple, ou celle d'Emerson envers les Transcendantalistes allemands. L'équilibre a été récemment quelque peu rétabli, et quelques-uns de nos écrivains — notamment Faulkner, Hemingway et Dos Passos — ont commencé dernièrement à rendre à l'Europe un peu de ce que leurs prédécesseurs lui avaient emprunté.

Par ailleurs, bien des écrivains européens sont venus vivre et travailler en Amérique. Les migrations incessantes du

XX^e siècle ont fini, dans bien des cas frappants, par enrichir nos facultés des Lettres. Quand des savants éminents et de nationalité différente sont rassemblés — comme G. A. Borgese, Américo Castro, Roman Jakobson, Henri Peyre, Leo Spitzer — il ne peut en résulter qu'une situation féconde. Ainsi, dans le domaine de l'érudition, comme dans d'autres, l'Amérique remplit son rôle de creuset des cultures, de bourse des idées. Et ainsi, depuis quelques années, nous avons pu entretenir notre propre revue, *Comparative Literature*, publiée par l'Université de l'Oregon sous les auspices de la « Modern Language Association », et éditée par le professeur C. B. Beall — qui, disons-le en passant, accepte les contributions étrangères en anglais, français, italien, espagnol ou allemand. Nous ne pourrions, ni ne voudrions, faire croire que nos départements de littérature comparée constituent en aucune manière une école unique ou uniforme. Bien plutôt, semble-t-il, tentons-nous de faire la synthèse d'écoles de pensée plus ou moins anciennes, tout en expérimentant des points de vue nouveaux.

Dans ces conditions, polyglottes et éclectiques, nous avons été amenés à penser que la littérature comparée est essentiellement une entreprise collective, une œuvre de coopération intellectuelle. D'une part, nous croyons que tout spécialiste de littérature doit avoir pleinement conscience des aspects « comparés » de son sujet ; d'autre part, nous ne pensons pas qu'un seul individu puisse vraiment devenir assez omniscient pour se donner le titre de comparatiste. Le cosmopolitisme d'un Brandes, qui suivait les grands courants littéraires en France, en Allemagne et en Angleterre avec une impartialité et une sympathie égales, sort trop de l'ordinaire pour être acquis systématiquement. L'école de Paris a pris pour règle générale de concentrer ses recherches sur la fortune d'écrivains étrangers en France et d'écrivains français à l'étranger — en un mot, d'apporter à l'histoire de la littérature française une sorte de supplément étranger. Nous acceptons ce principe en Amérique et demandons à nos candidats de se spécialiser dans l'une des diverses littératures qu'ils étudient. Nos départements sont généralement des comités de professeurs qui ont également à enseigner les programmes normaux dans les départements de langues anciennes ou modernes. Nos chaires professorales sont souvent doubles : et c'est peut-être bien un signe des

temps que deux de nos principales chaires, celles de René Wellek à Yale et celle de Renato Poggioli à Harvard, soient à la fois des chaires de littératures slaves et de littérature comparée.

Peut-être doit-on concilier les exigences rivales de la spécialisation par département et de la science en général en acceptant l'idée de Croce que la littérature comparée est une méthode plutôt qu'une matière. Le terme de littérature comparée est encore moins satisfaisant en anglais qu'en français ; car la littérature peut être *comparée* ; mais c'est nous, en bonne logique, qui sommes *comparatifs*. Certains de nos collègues voudraient rejeter l'idée même de comparaison, sans doute parce que toute comparaison peut trop aisément s'abaisser au niveau d'un exercice de rhétorique ou d'une question d'examen. Mais nous n'avons pas le droit d'abandonner d'un cœur léger un instrument qui a rendu tant de services dans d'autres domaines de la recherche scientifique. Ce que Sainte-Beuve écrivait de la science du moraliste semble particulièrement vrai de la littérature comparée :

... elle en est aujourd'hui au point où la botanique en était avant Jussieu, et l'anatomie comparée avant Cuvier, à l'état, pour ainsi dire, anecdotique. Nous faisons pour notre compte de simples monographies, nous amassons des observations de détail ; mais j'entrevois des liens, des rapports, et un esprit plus étendu, plus lumineux, et resté fin dans le détail, pourra découvrir un jour les grandes divisions naturelles qui répondent aux familles d'esprit.

Me permettra-t-on ici de citer un exemple personnel ? J'ai eu un jour le privilège de lire un exemplaire de *Don Quichotte*, sur lequel Hermann Melville avait griffonné quelques notes marginales. Je reçus l'autorisation de les transcrire et de les publier, et mon article — à cause de sa cargaison légère, mais précieuse — a été classé dans la catégorie « littérature comparée ». Si ce livre avait été perdu, ou si Melville avait oublié son crayon, sa parenté avec Cervantes n'en aurait pas été moins authentique, mais de stricts comparatistes auraient pu refuser de la reconnaître. Pourtant c'est *Moby Dick* le vrai commentaire de *Don Quichotte*, et le travail qui importe vraiment, c'est encore de comparer entre elles ces deux œuvres analogues, chacune, l'œuvre romanesque la plus importante de son temps dans son pays, répondant chacune de son côté à certains problèmes éternels,

à la fois sociaux et métaphysiques. Ceux qui regardent avec méfiance de telles comparaisons voudraient nous limiter à la recherche de rapports extérieurs. De ces rapports les uns sont triviaux, les autres importants ; mais tant que leur importance dépend d'une succession d'accidents historiques, nous ne pouvons réunir que des détails fortuits ; nous ne pouvons pas prétendre à une méthode.

En définissant notre matière d'une manière trop étroite, nous nous transformons en douaniers de la littérature. Aucun livre, aucun auteur, ne pénétrent dans notre domaine tant qu'il n'a pas traversé de frontière, et alors c'est surtout sa fortune extra-territoriale qui nous intéresse. Il s'ensuit que nous nous intéressons moins aux chefs-d'œuvre et aux idées originales qu'aux intermédiaires et aux « ubiquistes » : notre propre *famille d'esprits* a trop longtemps subi la domination de Madame de Staël. Mais je vais trop loin : à de telles définitions de la littérature comparée s'ajoutent souvent des allusions à la littérature générale ; et si cette conception plus large s'avère féconde, nous n'avons pas le droit de chicaner sur les mots. Il est sans doute trop tard pour écrire l'histoire de la littérature universelle ; ce rôle est rempli de nos jours par des compilations encyclopédiques, comme l'utile dictionnaire des *Opere e personaggi* publié récemment par Bompiani. L'expression de littérature générale semble plutôt signifier ce qu'on appelle en Amérique le théorie de la littérature. Ce terme un peu mystérieux constitue le titre d'un manuel, dû aux professeurs Wellek et Austin Warren, qui a paru il y a exactement quatre ans et qui a déjà exercé une large et profonde influence sur nos « *graduate schools* ».

Ce livre, intitulé *Theory of Literature*, n'est pas seulement une revue générale des méthodes existantes d'interprétation littéraire ; il en est encore une critique, et une critique qui provoque la réflexion. Le point de vue des auteurs se rapproche de celui de l'école formaliste qui existait jadis en Russie et en Tchécoslovaquie, et de celui des représentants anglo-américains de ce qu'on appelle communément la « Nouvelle Critique ». MM. Wellek et Warren voudraient nous rappeler que la littérature est avant tout un art, et qu'elle n'est qu'en second lieu une collection de documents ; les interprètes de la littérature devraient être par conséquent des critiques plutôt que des historiens ; ils devraient insister sur ses qualités esthétiques, techniques, « intrinsèques »,

plutôt que sur celles qui sont « extrinsèques », sociales, historiques. Bien entendu, ce n'est pas là la position orthodoxe : si elle paraît extrême, c'est précisément parce que la méthode historique s'est si solidement retranchée chez les savants américains de l'ancienne génération. L'histoire des idées, telle qu'elle a été développée par le philosophe Arthur Lovejoy, et mise au point par le *Journal of the History of Ideas*, a donné une direction et un cadre à une large part de nos recherches documentaires. Mais elle a pris aussi l'attitude cavalière du maître de philosophie de Molière à l'égard des beaux-arts, en traitant la littérature comme si elle n'était rien d'autre qu'une mine de documents pour l'histoire de la philosophie.

Les comparatistes ont depuis longtemps adressé des objections du même ordre à la *Stoffgeschichte*, mais celles-ci étaient fondées sur l'antithèse démodée du fonds et de la forme. L'historien s'occupe d'abord du fonds, le théoricien de la forme ; pourtant il n'y a pas de raison qu'aucun des deux soit forcé de faire un choix définitif. Les iconologues de l'Institut Warburg, alliant l'érudition et la finesse, ont montré de quelle manière subtile le concept informe le symbole en peinture. Nous ferions bien de les imiter dans nos tentatives de critique littéraire, et nous devrions aussi continuer systématiquement les tentatives de Gaston Bachelard et d'autres psychologues audacieux pour sortir des chemins battus et explorer les régions tortueuses de l'imagination. La méthode finlandaise d'étudier le folklore nous a appris que les thèmes ne sont pas des éléments rapportés, mais la substance même de la littérature : et l'un de nos instruments de travail les plus précieux est maintenant le *Motif-Index of Folk Literature*, compilé par Stith Thompson, la plus haute autorité américaine sur le folklore. Inversement, comme l'a montré Mario Praz dans ses recherches sur la mythologie de la décadence romantique, les écrivains les plus consciemment artistes eux-mêmes répètent constamment quelques motifs fondamentaux. C'est pourquoi nous avons besoin de répertoires de thèmes, aussi bien que d'iconographies d'images.

Quant aux caractéristiques proprement formelles de la littérature, nous avons trop souvent tendance à les négliger, en accordant trop d'attention aux rapports des livres entre eux et pas assez aux textes eux-mêmes. Nous avons ten-

dance à abandonner les problèmes spécifiques de langue et de style aux spécialistes des différentes littératures. Et pourtant on peut utiliser avec profit la stylistique sur le plan des études comparées — comme l'a fait Erich Auerbach dans *Mimesis*, — et l'on peut faire de même pour des techniques d'analyse comme la rhétorique et la prosodie. L'analyse de la traduction, en particulier, est une branche quelque peu négligée et très riche d'avenir de la littérature comparée ; elle offre au savant une occasion concrète d'observer les différences de culture dans leurs plus petits détails. Ainsi la thèse du regretté F. O. Matthiessen, en opposant le texte de Plutarque à celui de la traduction de Thomas North, ou le français de Montaigne à l'anglais de John Florio, semble à certains moments véritablement révéler l'essence même de la Renaissance Elisabéthaine. La méthode formaliste n'est nullement incompatible avec la méthode historique ; certaines de nos études les mieux venues sont celles qui analysent la croissance des formes ou les styles d'une époque, qui situent les propriétés « intrinsèques » de l'art dans les perspectives « extrinsèques » de l'histoire. En un mot, le temps est venu de reconsidérer le problème de l'évolution des genres.

La réaction contre la pseudo-science de Brunetière, à laquelle s'ajoutait le culte de Croce pour l'expression personnelle, a pendant trop longtemps caché à nos yeux l'importance de cette hypothèse. Elle est cependant largement corroborée par l'enchaînement des preuves — soigneusement rassemblées par des savants comme Sir Edmund Chambers, Karl Young et Gustave Cohen — qui illustrent le passage de la liturgie médiévale au théâtre moderne. Même un genre aussi difficile à définir que le roman à ses débuts a fait l'objet d'études génétiques par Menéndez y Pelayo en Espagne et par d'autres savants ailleurs. L'une des entreprises les plus spectaculaires de la génération actuelle est celle qui s'efforce de renouveler notre conception de l'épopée. Elle fut commencée par Milman Parry, un helléniste américain qui passa son *Doctorat ès Lettres* à la Sorbonne. Ses recherches sur les problèmes du style et de l'auteur des poèmes homériques l'amenèrent au domaine de la composition orale ; et il put ensuite vérifier ses thèses en étudiant les chants mi-improvisés, mi-retenus par cœur des « *gouslars* » balkaniques. La transcription par Parry de la poésie héroïque serbo-

croate a été complétée, après sa mort si prématurée, par le professeur Albert Lord. On s'occupe activement aujourd'hui de la publication de cet impressionnant *corpus* sous les auspices de l'Académie yougoslave ; d'autre part, la synthèse explicative du professeur Lord, *The Singer of Tales*, paraîtra prochainement dans les *Harvard Studies of Comparative Literature*.

Nous commettrions une grave erreur si nous ne nous rendions pas compte du nombre de travaux en cours qui ne se rangent pas expressément sous la rubrique « littérature comparée » et qui sont pourtant pleins de conséquences pour elle. Il est caractéristique que l'expression de « littérature comparée » n'a jamais eu grand cours en Angleterre et que pourtant la formation classique et l'orientation anthropologique des spécialistes anglais de la littérature ont fait de certains d'entre eux des comparatistes avant la lettre, comme dans le cas bien connu de Sir James Fraser. Poser que cette spécialité est exclusivement moderne, c'est la couper de sa source la plus riche, l'Antiquité ; c'est pourquoi, malgré le déclin du grec et du latin dans les écoles secondaires d'Amérique, certains d'entre nous s'efforcent encore de leur faire une large part dans les programmes de nos Universités. La littérature comparée a dû inévitablement concentrer ses efforts sur certaines périodes, ainsi que sur certains pays. A mesure qu'elle progresse, son horizon devrait naturellement s'élargir. Il n'est pas impossible que nous nous soyons trop attardés sur les phénomènes du romantisme, quelque passionnants et complexes qu'ils soient. La recherche s'oriente de plus en plus vers le grand mouvement immédiatement postérieur, et la revue *Comparative Litérature* a consacré un numéro au réalisme. D'autres recherches, remontant le cours de l'histoire, ont par ailleurs convergé sur le problème du baroque.

Si la littérature existe « dans l'histoire » — sans vouloir entrer dans la controverse qui oppose MM. Sartre et Camus — nous ne pouvons guère nous passer de l'aide de la méthode historique. Les difficultés commencent quand l'historien littéraire se contente d'être un biographe et un collectionneur d'anecdotes. L'œuvre elle-même est alors subordonnée à la personnalité de l'auteur, et la création artistique se réduit à un processus mécanique, où les concepts de cause et d'effet sont naïvement remplacés par ceux de « sources »

et d' « influences ». Bien sûr, la *Quellenforschung* peut être une révélation, quand J. L. Lowes part des lectures de Coleridge, pour sonder les profondeurs de la conscience poétique ; et l'*Ueberlieferungsgeschichte* est profitable quand la réputation d'un homme coïncide avec la force d'une idée, comme dans l'étude magistrale du professeur Bataillon sur Erasme en Espagne. Mais ces exemples sont rares, et des signes de plus en plus nombreux indiquent que la chasse aux sources et aux influences ne rapporte plus grand'chose. En ce moment les traditions et les mouvements attirent de plus en plus l'intérêt. Témoin la vive lumière projetée par E. R. Curtius sur la persistance de la tradition classique au Moyen Age ; ou encore celle qu'a faite, sur l'évolution des mouvements, la dynamique des « -ismes », la *Teoria dell'avanguardia* du professeur Poggioli.

Les comparatistes feraient bien d'éliminer le mot « succès » de leur vocabulaire professionnel. Une bonne part de ce qui est superficiel, et même vulgaire, dans les études littéraires, provient clairement de ce préjugé malheureux pour les carrières et les fortunes d'écrivains. Quand il s'agit de livres, après tout, c'est l'évaluation critique qui détermine le rôle historique ; c'est souvent la sémantique qui nous permet d'en saisir la signification : ainsi, l'histoire nous ramène à la littérature.

On pourrait citer, comme dernière illustration des possibilités et des limites dont nous parlons, l'effet produit par l'œuvre de Shakespeare sur le Continent. Pour la France, la monographie de Jusserand ne dépasse pas l'Ancien Régime ; l'essai du professeur Baldensperger porte le titre modeste d'*esquisse*, et les autres ouvrages traitant de ces rapports ne valent pas la peine d'être mentionnés. Pour l'Allemagne, il y a le *Shakespeare und der deutsche Geist* de Gundolf, un modèle du genre : car ce n'est pas simplement un registre des éditions et représentations de Shakespeare dans le texte et en traduction, mais un témoignage de la façon dont toute une culture a été stimulée par un grand écrivain vers des créations originales. J'hésiterais tout le premier à en conclure que Shakespeare a été plus pleinement apprécié par les Allemands que par les Français. Je préférerais indiquer la belle occasion qui se présente d'un ouvrage parallèle dont les épisodes comprendraient la lettre de Voltaire à l'Académie, les visites à Paris des comédiens

anglais, le manifeste de Stendhal, la dramaturgie de Victor Hugo, la peinture de Delacroix, la musique de Berlioz, les *Hamlet* de Mallarmé, Laforgue, Sarah Bernhardt et André Gide.

En relisant ce que je viens d'écrire, je m'aperçois, et je m'en excuse, que je me suis écarté de mon domaine. Non seulement j'ai oscillé entre ce qui a été fait et ce qui pourrait l'être, mais peut-être n'ai-je pas suffisamment distingué les attitudes et les activités des Etats-Unis de celles de l'Europe. Mais c'est un des principaux attraits de la littérature comparée que de neutraliser de telles distinctions ; elle subordonne les enthousiasmes nationaux à ce sentiment de l'interdépendance des nations qui n'est qu'un autre nom pour civilisation. Le compétent critique hongrois Georg Lukàcs a été officiellement condamné par ses coreligionnaires marxistes pour avoir continué à accorder une grande valeur à la littérature de l'Ouest ; et le soi-disant « comparatisme » figure comme hérésie dans le catalogue soviétique des péchés. Si l'on veut répondre à ce défi, il faut, c'est évident, accepter la responsabilité de rendre pleine justice à la littérature russe. Et certes, il est inquiétant, mais aussi bien encourageant d'apprendre que la littérature comparée comporte ses dangers idéologiques : que nos efforts peuvent ne pas être condamnés à se perdre dans un académisme désuet, mais au contraire, qu'ils peuvent avoir leur place dans les valeurs pour lesquelles lutte l'humanité.

Harry LEVIN.

(Traduction Jean Bruneau).

LA LITTÉRATURE COMPARÉE EN ALLEMAGNE DEPUIS LA FIN DE LA GUERRE

Cet exposé succinct n'a pas la prétention de donner un aperçu bibliographique étendu, ni de compléter la grande bibliographie de Baldensperger-Friederich ; ceci fera l'objet d'une étude plus vaste, à paraître ultérieurement. On se borne ici à caractériser la situation et les tendances actuelles de la littérature comparée en Allemagne et à esquisser quelques-uns de ses résultats.

I

Les conditions étaient loin, après la guerre, d'être propices à la littérature comparée : possibilités réduites de publication, point de chaires (non plus qu'aujourd'hui !), à peine quelques maîtrises de conférences — à Tübingen, à Mayence, — point d'organe compétent. Les deux revues philologiques qui, de temps à autre, ouvrent leurs colonnes à la littérature comparée — la *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, éditée par Paul Kluckhohn, à Tübingen ; et la *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, éditée par Franz Rolf Schröder, à Wurzbourg, — ne publient que quelques numéros par an, de sorte que leur programme s'étend en général sur plusieurs années. En dépit de ces difficultés, l'idée de littérature comparée a néanmoins gagné du terrain.

Cette discipline s'annonçait en Allemagne depuis fort longtemps. Ce fut d'abord la création par Gœthe de l'idée de *Weltliteratur*, qui apparaît pour la première fois en janvier 1827, dans le *Journal* de l'octogénaire, et qui s'y trouve répétée et commentée en tout vingt fois, jusqu'en

avril 1831, date à laquelle, un an avant sa mort, Gœthe déclare : « Je n'en dis pas plus », et abandonne le thème. Ce furent ensuite les tentatives des frères Schlegel en faveur d'un canon de la littérature universelle. Vinrent enfin, en passant par les impulsions que donna Wilhelm Dilthey, les essais pratiques de Max Koch, avec sa revue éphémère, et ceux d'Oscar Walzel ; les sagaces discriminations de Julius Petersen : les efforts en faveur d'une littérature comparée ne se sont jamais ralentis en Allemagne. Et si ces efforts n'y ont jamais abouti à la formation d'une école, cette absence même semble avoir servi la discipline.

Les nombreuses voix qui, depuis 1945, se sont élevées dans ce pays pour réclamer une nouvelle science littéraire, susceptible de franchir les frontières nationales, s'accordent presque toutes sur un point négatif : il ne suffit pas de prendre chaque littérature nationale en soi et d'examiner les influences immédiates qu'elle exerce et qu'elle subit ; il n'est donc pas question d'une science des rencontres et des voyages, des « émetteurs », des « récepteurs » et des « transmetteurs », bien que les études de ce genre, souvent remarquables, fournissent des points de départ à d'importants problèmes. D'autre part, la littérature comparée ne prétendra pas constituer une littérature générale qui, à l'aide de la comparaison, viserait à établir un système esthétique extra-temporel, basé sur les facteurs communs aux genres littéraires, aux lois formelles, etc... L'objet de son étude ne peut être que *l'histoire comparée de la littérature européenne* (« Vergleichende Europäische Literaturgeschichte »), c'est-à-dire une histoire tendant à éclairer la communauté et les divergences de nos traditions littéraires, en général, ou à des époques déterminées. Elle entend de la sorte, au moyen de travaux de détail, préparer le terrain à une histoire littéraire de ce « corps historique » homogène qu'est l'Europe. Ainsi conçue, la littérature comparée se sépare tout autant de la « Weltliteratur » que des littératures nationales, prises isolément, ou dans de trop vagues relations.

II

Ces problèmes hantent les meilleurs esprits de l'Allemagne actuelle. D'après E. R. Curtius [1], la « division de la litté-

1. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berne, 1948.

rature en quantité de littératures isolées » apparaît désormais stérile ; le problème de l'extension des sciences humaines est « réel, urgent, général, — et soluble » ; le mot « Europe » doit être pris dans son sens, non pas géographique, mais historique ; enfin, « littérature et culture européennes sont coextensives » (p. 17). — E. Auerbach, également romaniste d'origine, pose le problème de son livre *Mimesis* [1] « en considérant les variations que subissent les méthodes d'interprétation des phénomènes humains dans la littérature européenne » (p. 494). — W. Milch, le philologue de Marbourg, mort prématurément en 1950, écrit, dans son *Arbeitsprogramm* [2], qu'un travail fécond ne résultera du processus comparatif « que dans les limites de l'unité culturelle occidentale » (p. 32), plus précisément dans une « histoire comparée de la littérature européenne » (p. 27). Il dit ailleurs [3] que la littérature occidentale se situe entre les formules « littérature nationale » et « littérature universelle » : « La littérature occidentale présente une unité que la littérature universelle n'a point ; elle est le composé qui seul rend possible en Occident les littératures nationales de langues différentes ». — W. Kayser constate [4] que l'histoire littéraire elle-même nous engage à discerner les voies et les traits communs à la littérature européenne. Nous assistons du coup « à la transformation des manières de voir et de travailler jusque dans leur principe » (p. 6). — H. O. Burger, dans son essai sur les méthodes d'interprétation, applique l'histoire comparée des littératures à l'étude des symboles [5], et P. Böckmann, à son tour [6] remarque : « On peut très bien imaginer une histoire littéraire qui chercherait à satisfaire aux exigences de l'unité européenne tout en s'attachant à l'étude de l'unité et de la diversité de l'évolution littéraire dans les différentes langues » (p. 183). — H. W. Eppelsheimer, l'éditeur d'un précieux *Manuel de littérature universelle* [7], veut également que, par ce terme, on entende littérature *occidentale* [8] ; littérature universelle signifiant ainsi

1. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Lit.* Berne, 1946.
2. *Europäische Literaturgeschichte. Ein Arbeitsprogramm.* Wiesbaden, 1949.
3. Idem, *Ueber Aufgaben und Grenzen der Literaturgeschichte.* Mayence, 1950.
4. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk.* Berne, 1948.
5. Heinz Otto Burger, *Methodische Probleme der Interpretation.* In *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1951, pp. 81-92.
6. Paul Böckmann, *Der Beitrag der Literaturwissenschaft zu unserer Zeit.* In *Die Sammlung*, avril 1952, pp. 180-191.
7. *Handbuch der Weltliteratur.* Francfort-sur-le-Mein, 2e éd., 1950.
8. Idem., *Weltliteratur. Ein Versuch.* In *Imprimatur*, T. X, 1951, pp. 41-46.

l'évolution de la littérature « non du monde, mais *d'un* monde, de *notre* monde, — de l'Europe, dans l'acception spirituelle, non géographique, du mot » (p. 46). — Kurt Wais, le romaniste de Tübingen [1], entend se consacrer à « la littérature de cette Europe qui, centripète et centrifuge à la fois, a prodigué autant de forces à la coexistence qu'à l'interaction, et qui, par là, ne peut échapper à la comparaison » (p. 11). — Le Zurichois M. Wehrli [2] formule cette même exigence d'arriver à une « littérature européenne » qui se légitime par « l'unité... de sa conscience » (p. 161).

Il ressort de ces citations — on pourrait en produire d'autres — que l'on tend, d'une part, à restreindre le champ de la littérature « mondiale », ou « générale », et de l'autre, à interroger, dans le cadre de l'unité occidentale, l'œuvre elle-même, considérée bien davantage dans les forces qui l'ont créée, que dans les conditions extérieures qu'elle subit.

Rapidement propagées, ces idées retiennent surtout la jeune génération. Elles ont animé aussi plus d'une manifestation, tel le Congrès des Historiens de la Littérature, qui s'est tenu à Tübingen, en septembre 1950. De même, dans plusieurs Universités, des travaux pratiques sont menés de concert par des représentants de différentes disciplines. A Tübingen, par exemple, germanistes et romanistes ont traité en collaboration « L'année 1890 dans le miroir de la littérature » ; « la ballade » ; « poésie et musique au Moyen Age », avec la participation des musicologues. A Erlangen, germanistes et anglicistes ont étudié dans le même esprit « les courants du romantisme ». Des cours portant sur des périodes plus restreintes de la littérature européenne ont été donnés, autant que nous sachions, non seulement à Tübingen (K. Wais), mais aussi à Hambourg, à Berlin, à Göttingen (W. Kayser), à Erlangen (H. O. Burger), à Munich (Motekat) et à Mayence (F. Hirth).

Examinons ces tendances d'un peu près.

III

Deux livres surtout, dans l'Allemagne d'après guerre, ont donné une forte impulsion aux études de littérature comparée européenne : celui de Curtius, *Europäische Lite-*

1. *Forschungsprobleme der vergl. Literaturgesch.*, éd. Kurt Wais. 1951.
2. Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*. Berne, 1951.

ratur und lateinisches Mittelalter, 1948 ; et celui d'Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946. Ces deux œuvres, comme il est inévitable pour des sujets aussi vastes, ont été critiqués dans leur détail. Leur effet d'ensemble n'en demeure pas moins décisif.

Dans son premier chapitre, « Littérature européenne », Curtius s'explique en ces termes : « de même que la littérature européenne ne peut être considérée que dans son ensemble, son étude ne peut s'entendre que du point de vue historique ». Une telle histoire de la littérature ne saurait se présenter sous forme de récit ou d'énumération : simple catalogue, « elle laisse ainsi le fond intact, sous sa forme fortuite. Une prise en considération des événements historiques se propose précisément d'analyser et de pénétrer ce fond même ». Le livre de Curtius est important à un double égard : il fait concevoir l'histoire de la littérature européenne, non plus comme la somme des littératures nationales, ni comme l'expression d'une « idée européenne » planant au-dessus de celle-ci à la manière d'une conjonction de rapports ; mais comme émanant d'un « corps historique », d'une sorte d'unité *unique*, exactement démontrable à partir de ses racines. En second lieu : le problème ne porte nullement sur un système culturel, sociologique ou psychologique, qui se tiendrait *derrière* la littérature, mais sur celle-ci même, dans ses différents éléments formels, dans sa langue figurée, sous laquelle néanmoins on décèle tout un jeu d'idées ou de questions. Curtius cherche à tenir compte de ces deux points de vue, en prouvant, par exemple, à l'aide des topiques, des métaphores et de l'allégorie, la continuité de l'antiquité, par delà le moyen âge latin, jusque dans les littératures nationales ; ou bien en faisant apparaître clairement — à travers certaines formules transmises d'un âge à l'autre, et se chargeant au fur et à mesure de nouveaux contenus : « consolations », invocations de la nature, métaphore de la traversée, la déesse Nature, etc. — la permanence de la tradition, une imitation constante et une féconde évolution.

Le livre d'Auerbach ne compte pas autant avec la notion de continuité. Mais il ne s'en efforce pas moins, grâce à sa méthode d'interprétation et de classement chronologique de certains textes significatifs, d'atteindre le fond de la chose littéraire. Auerbach choisit ses textes dans les époques les plus importantes de la littérature occidentale, depuis

Homère jusqu'à la *Luise Millerin* de Schiller, au *Le Rouge et le noir*, à la *Germinie Lacerteux* des Goncourt, et jusqu'à *To the Lighthouse* de Virginia Woolf. En étudiant les moyens descriptifs qui s'y font jour, Auerbach tente de saisir l'évolution qui entraîne le processus poétique de la description du réel. D'après lui, la littérature occidentale est dominée par deux traditions stylistiques toujours en lutte : celle qui prône la séparation des styles et qui atteint certains sommets dans les domaines du tragique et du comique ; et celle qui consent à les mélanger, et qui pense que le vil, le méprisable et le quotidien peuvent faire l'objet d'une représentation grave et noble. L'idée que se fait Auerbach de la réalité poétique est trop étroite, sans doute. Du reste, son livre exerce moins d'influence par les principes qu'il pose, que par les interprétations, souvent fécondes et judicieuses, qu'il offre. C'est par là qu'Auerbach parvient à démontrer que la simple comparaison de textes significatifs, en tant que méthode d'histoire littéraire, pouvait fort bien franchir les frontières linguistiques et pénétrer dans la contexture touffue de la littérature occidentale. Il y a particulièrement réussi dans son dernier chapitre où, enchaînant sur un passage de *To the Lighthouse*, 1927, il nous fait saisir sur le vif certains caractères stylistiques du roman occidental au vingtième siècle : l'effilochement de l'action extérieure, l' « illumination rétrospective », la « multiple réflexion de la conscience », l'incarnation de celle-ci « en plusieurs personnes », la « griffe du temps », la « stratification des époques », la représentation du « temps intérieur », l' « ubiquité symbolique », l'édification de l'instant dans le temps et l'espace. Il est certain que ces différents procédés, dont on retrouve l'équivalent chez Proust, chez Gide, chez Joyce, chez Thomas Mann, etc., ne s'expliquent point par la simple influence que ces écrivains ont pu exercer les uns sur les autres. Ce qui intervient ici, c'est plutôt la *situation commune* à l'époque où ils vivent, c'est leur commune *tradition* européenne, quelle que soit la manière dont un Joyce, par exemple, dans son *Ulysse*, en brasse les éléments ; et c'est la parenté des modes de *fiction*, des moyens qu'emploie l'imagination poétique pour dominer telle situation. La possibilité d'une « histoire de la littérature européenne » apparaît ici nettement.

Ces deux livres parurent à un moment où germanistes et romanistes discutaient activement en Allemagne des

méthodes propres à satisfaire aux exigences de l'œuvre en tant qu'œuvre, sans cependant négliger l'optique de l'histoire. La littérature comparée se trouva tout naturellement impliquée dans ce débat.

IV

Moins fertile sur ce point que l'Amérique et la France, l'Allemagne ne laisse pas cependant de formuler des méthodes et d'esquisser des programmes. Curtius, par exemple, au premier chapitre de son livre, insiste sur la nécessité d'adopter en littérature la méthode historique et philologique, et se propose d'aboutir à une « rhetorica nova », c'est-à-dire à une sorte de formulaire de la littérature européenne, à une véritable « morphologie de la tradition », ce qui ne l'empêche pas de tendre, par delà ces constantes, à la connaissance de la diversité individuelle.

Dans son *Europäische Literaturgeschichte*, 1950, W. Milch, analysant les méthodes du comparatisme français et américain, pense que « l'historien littéraire considère volontiers la structure d'une littérature d'après la sienne propre ». D'où le procédé « qui consiste à imposer la terminologie d'un pays à un autre » et qui devient particulièrement scabreux « dès qu'il est pris pour base d'une histoire comparée de la littérature européenne » (p. 27). Milch trouve des exemples frappants de ces fâcheuses transpositions en confrontant les divisions qu'adoptent le *Handbuch* d'Eppelsheimer, l'*Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique* de Van Tieghem (1939 ; 2e éd., 1946) et la *History of European Literature* de Laurie Magnus (1945). On y voit que la littérature européenne de 1600 à 1700 est baptisée « Baroque » par Eppelsheimer ; par Van Tieghem, « Renaissance » jusqu'au milieu du siècle, puis « Age classique ». (En Allemagne, le mot « classique » désigne traditionnellement l'époque comprise entre 1770 et 1810 !). Cependant, pour L. Magnus, la période qui s'étend de 1600 à 1650, s'appelle « Age of Shakespeare » et la suivante, « French Rule and its Sequel ». En conséquence, Milch demande que l'on s'accorde sur la terminologie. S'il ne saurait être question de créer des schémas passe-partout, du moins « que l'on s'entende sur les significations possibles du vocabulaire à employer » (p. 33).

Tandis que Milch refuse ainsi avec vigueur les théories

qui veulent faire de l'histoire littéraire une affaire purement nationale, et de la littérature comparée une « General Literature » indifférente aux faits historiques, Kurt Wais tente un autre compromis en donnant à l'idée de littérature comparée une plus large extension. Il laisse entrevoir la parenté de celle-ci avec « la réflexion sur la littérature en général, qui est toujours comparative ». (Préface à *Forschungsprobleme...*). Mais il indique en même temps les différentes tâches du comparatisme en tant que relation entre les littératures nationales, et il attire l'attention sur le fait que l'histoire des échanges et de la tradition a quelques chose à voir avec l'œuvre même. « Évaluer et juger la puissance qui émane d'une œuvre, c'est... révéler un élément propre à cette œuvre » (p. 11). Malheureusement, Wais n'a que trop raison quand il déclare que, d'un tableau général de l'Occident « n'existent encore que des ébauches dispersées » (p. 11). — Enfin, je ferai mention de ma propre tentative d'expliquer les problèmes du comparatisme [1].

V

Des études concernant certains problèmes particuliers, nous ne présenterons que quelques-unes, représentatives de certains cycles de thèmes.

Parmi les investigations portant sur des écrivains et sur leur influence au delà des frontières, une première place revient au livre de F. Strich, *Gœthe und die Weltliteratur* (Berne, 1946) qui, au même titre que les remarquables ouvrages de Baldensperger sur *Gœthe en France* et de J.-M. Carré sur *Gœthe en Angleterre*, a trouvé en Allemagne une profonde résonance. Strich examine d'abord l'idée de littérature universelle chez Gœthe, puis il étudie l'influence des différentes littératures étrangères sur celui-ci : « pouvoir stimulant » de l'Angleterre, « pouvoir enrichissant » de l'Italie, « force plastique » des influences françaises, « mission théâtrale » de l'Espagne, « puissance de découverte » de l'Extrême-Orient, « force socialisante » de l'Amérique. Enfin, il analyse le rayonnement de Gœthe sur les autres littératures — scandinave, française, italienne, anglaise, russe et polonaise. L'œuvre de Gœthe ne lui apparaît pas

1. Walter HÖLLERER, *Methoden und Probleme vergleichender Literaturwissenschaft.* In *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1952, pp. 116-131.

seulement comme une « voie de communication entre les peuples » (p. 351), mais aussi comme un prisme où se réfracte la communauté européenne. — Kurt Wais a publié un essai sur Gœthe et la France [1], qui tient également du domaine des influences, mais qui, de plus, s'efforce de saisir « l'image de la France » se reflétant avec ses transformations dans l'esprit de Gœthe, ainsi que l'attitude de celui-ci envers Rousseau, la Révolution Française, Napoléon. Puis, il retrace, se référant à Baldensperger, et le complétant, la fortune de Gœthe en France, telle qu'elle apparaît dans le miroir de la critique française.

Dans la nouvelle édition de son livre sur Mallarmé [2], Wais s'est attaché, avec plus d'insistance que dans la première édition, à l'étude des rapports du symbolisme français avec le romantisme allemand, particulièrement avec Novalis et E. T. A. Hoffmann. D'autre part, nous devons à R. Beck une étude de l'influence de Rousseau sur le romantisme allemand [3]. — Pour sa part, Bodo Mergell, dans son *Wolfram von Eschenbach* [4], traite des romans de Willehalm et de Perceval en France et en Allemagne.

Parmi les études de thèmes, citons le livre de W. Rehm [5], qui examine les progrès de la *sécularisation* et de l'*incroyance* tout au long du dix-neuvième siècle. Il démontre l'unité spirituelle de l'Occident en s'appuyant sur les passages significatifs qu'il tire de Jean Paul, de Gončarov, de Kierkegaard, de Dostoïevski et de Jacobsen. L'exégèse, notamment, d'un texte de Jean Paul, *Discours que prononça le Christ mort du haut de l'univers pour prouver l'inexistence de Dieu* (1796), et celle de la Légende du *Grand Inquisiteur* de Dostoïevski (*Les Frères Karamasov*, 1880) apportent de puissantes preuves à l'appui de sa thèse. — Une dissertation soutenue à Tübingen expose un autre problème qui déborde les frontières : celui de l'éducation [6]. — Le livre de M. Wandruszka, *Angst*

1. *Gœthe und Frankreich.* In *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1949, pp. 472-500.
2. *Mallarmé, Dichtung. Weisheit. Haltung.* 2e éd. revue et augm. Munich 1952.
3. *Rousseau und die deutsche Romantik.* In *Neue deutsche Forschungen*, section litt. comparée, t. I, 1939. — Dans la même série, t. II : E. Eichert. *Das Geistliche Spiel der Gegenwart in Deutschland und in Frankreich.* Berlin, 1941.
4. *Wolfram von Eschenbach und seine französischen Quellen*, 2 vol. I. *Willehalm.* Münster, 1936. II. *Parzival.* Münster, 1943.
5. Walther Rehm, *Experimentum medietatis. Studien zur Geistes-und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts.* Munich, 1947.
6. Hermann Goder, *Der Begriff der Education bei Flaubert und Gœthe.* Diss. Tübingen, 1951. Manuscrit dactylographié.

und Mut (Stuttgart, 1950), relève également de cet ordre de problèmes, bien qu'il se consacre surtout à la sémantique des mots « angoisse » et « courage » dans les diverses littératures. Wandruszka puise un grand nombre de documents dans la littérature occidentale, depuis Homère, dans la romane surtout, mais aussi dans Shakespeare, dans Kleist et jusque dans Rilke, Hemingway, Auden, Hesse, Thomas Mann, Sartre, Saint-Exupéry.

Dans un recueil posthume de cours [1], K. Vossler se livre à des comparaisons par genres littéraires. Dans son Introduction, il traite du « corps des langues romanes et de son pouvoir de poétisation (*Poetabilität*) ». Il compare les formes de versification italo-espagnole et franco-provençale et définit les rapports du théâtre religieux en France et en Espagne et du drame en Italie, puis ceux de la nouvelle et du roman dans les mêmes pays. — En fait de lyrisme, une étude comparative de Kurt Wais prend pour sujet l'écart qui s'est creusé entre la poésie allemande et la poésie française au dix-neuvième siècle [2].

Il existe également des travaux s'étendant sur des périodes plus vastes. W.-F. Schirmer [3] se prononce en faveur d'une méthode fondée sur le contenu intellectuel et idéologique des faits et s'appuyant sur « le flux et le reflux des idées ». Il voit dans son sujet trois grandes divisions : « La prédominance de l'idée d'une Allemagne révolutionnaire, fantastique et pittoresque » (1788-1813) ; « L'Allemagne de Carlyle et de Mme de Staël : le pays des poètes et des penseurs » (1813-1832) ; « la prépondérance de l'aspect scientifique » et « l'intérêt très vif pris à l'histoire et à la théologie en Allemagne », de 1832 au dernier tiers du siècle. — L'on peut attendre un complément à ce livre du travail de H. Motekat, qui analyse les influences réciproques entre les littératures anglaise et allemande [4]. — Un grand pas a été fait dans l'étude des relations littéraires franco-allemandes par la publication de la *Bibliographie des Traductions allemandes d'imprimés français, 1700-1948* [5].

1. *Die Dichtungsformen der Romanen*, éd. Andreas Bauer. Stuttgart, 1951.
2. Kurt Wais, *Die Entfremdung der deutschen und französischen Lyrik im 19. Jahrhundert.* In *Universitas*, 1949.
3. Walter F. Schirmer, *Der Einfluss der deutschen Literatur auf die englische im 19. Jahrhundert.* Halle, Saale, 1943.
4. Helmut Motekat, *Ueber die Wechselwirkungen zwischen deutscher une englischer Literatur im 18. und 19. Jahrhundert.* Manuscrit dactylographié. A paraître.
5. Ed. par H. Fromm, Baden-Baden, 1950 et suiv. 6 vol., dont 2 de complément.

Sur la littérature orale, sur la « poésie populaire », le silence s'est fait en Allemagne, les recherches effectuées auparavant sur ce terrain ayant dépassé la mesure. Pour le conte, nous avons à peine quelques récentes études comparées en Suisse [1]. — Wais, dans un article destiné au recueil d'hommages à Genzmer, a essayé de dégager quelques coordonnées qui marquent les étapes du chemin parcouru depuis les légendes de l'antiquité orientale jusqu'à l'époque européenne [2]. — Dans un chapitre sur « La vision du monde dans la chanson enfantine », l'auteur d'une intéressante dissertation d'Erlangen demande que l'on procède à la comparaison des structures de cette chanson dans le cadre européen, et il s'appuie sur des exemples français, italiens et allemands. Il n'a pas en vue l'évolution ou la parenté des motifs, non plus que les influences, mais s'efforce de dégager, par-dessus les frontières linguistiques, les facteurs communs et les différences nationales des chansons enfantines — rythme, associations d'images, de sons, de mots — et par là, d'y dépister la fiction poétique [3].

Enfin, on a publié ces dernières années une foule de recueils consacrés à la littérature comparée, dont les *Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte* [4], qui rassemblent les conférences prononcées à l'occasion du Congrès de Tübingen. *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, im besonderen zum Verhältnis Deutschland-Frankreich* est le titre d'un recueil offert à F. Neubert (Berlin, 1952) et composé d'articles du maître. Le titre de l'un d'eux, *Un millénaire de relations franco-allemandes*, pourrait servir de sous-titre à tout le recueil. A côté d'un *Gœthe et la France*, d'un *Balzac et l'Allemagne*, on y trouve cependant un *Pouchkine et la culture française*. De même, les essais de M. Kommerell [5], qui restent généralement dans le cadre de la germanistique, le dépassent toutefois, ainsi que les *Kleinen Schriften* (Tübingen, 1950) de W. F. Schirmer,

1. Martin Ninck, *Aelteste Märchen von Europa*, Bâle, 1945. Elisabeth Köchlin, *Wesenszüge des deutschen und französischen Volksmärchens*. Bâle, 1945. Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen, Form und Wesen*. Berne, 1947.
2. Kurt Wais, *Zur Berührung der altorientalischen und europäischen Erzählungsdichtung : Ullikummi, Hrungnir, Armilus und Verwandte*. In *Edda, Skalden, Saga. Festschrift zum 70. Geburtstag von Felix Genzmer*. Heidelberg, 1952.
3. Ruth Lorbe, *Das Kinderlied in Nürnberg. Beiträge zur Erforschung des Kinderliedes*. Diss. Erlangen, 1952. Ms. dactylographié.
4. Edité et introduit par Kurt Wais. Tübingen, 1951.
5. Max Kommerell, *Dichterische Welterfahrung. Essays*. Francfort, 1952.

d'inspiration surtout angliciste. On y trouve, entre autres, un *A. W. Schlegel et l'Angleterre.*

Dans ses *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (Berne, 1950), E. R. Curtius parle, entre autres, de *Friederich Schlegel et la France*, de *Hofmannsthal et Calderon*, etc. — De son côté, sous le titre *Zeitgenössische Literatur* (Zurich, 1947), M. Rychner a réuni des monographies et des critiques touchant la littérature occidentale de notre siècle.

VI

Il apparaît ainsi qu'en Allemagne, la littérature comparée, sans nullement dédaigner l'étude des influences, qu'elle envisage surtout dans le domaine des idées, tend de plus en plus à interroger l'œuvre elle-même, prise en soi et dans ses rapports avec la littérature occidentale. Cette dernière méthode a été illustrée au Congrès de Florence par Kurt Wais, qui vint comparer certains éléments des œuvres de Lawrence, de Valéry et de Rilke [1] ; ainsi que par H. O. Burger, dans l'étude que nous avons évoquée et où il confronte les symboles que lui fournissent Büchner, Flaubert, Gončarov, Gottfried Keller, Baudelaire, Tolstoï.

En général, le comparatisme allemand se montre moins soucieux de saisir les rapports qui unissent les littératures nationales que de considérer ces littératures comme un tout organique. Cette unification, parfois difficile à réaliser, exige un travail philologique impeccable, mais elle offre à l'étude de précieuses interférences, génératrices de problèmes essentiels. Le principal écueil que l'on s'efforce d'éviter, c'est la simplification à outrance des phénomènes par l'emploi d'une argumentation purement causale ou finaliste, qui donne le pas à des explications trop concrètes — à base sociologique, biologique, régionale (*stammespsychologisch*), ethnique — ou trop abstraites, visant à faire dériver la littérature de quelque système idéologique, comme si elle pouvait être commandée par les seules idées. Ces constructions simplistes pèchent par leur ignorance du processus de création. Si bien qu'une histoire comparée de la littérature européenne ne paraît possible, ni à partir de la com-

1. *D. H. Lawrence, Valéry, Rilke, in ihrer Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten.* In *Germ.-Rom. Monatsschrift*, 1952, pp. 301-324.

paraison exclusive d'idées qui n'existent que par l'œuvre, ni à partir de faits sociologiques, *antérieurs* à l'œuvre.

La bonne méthode veut que l'on reconnaisse toutes les dimensions de l'œuvre, y compris la sociologique et la philosophique, et qu'on l'interprète en conséquence. Hugo Kuhn a fort opportunément soulevé cette question [1]. Il importe beaucoup, en effet, que l'on réagisse contre les vues simplistes et contre les méthodes unilatérales, incapables de saisir l'interaction complexe des éléments de l'œuvre.

Ajoutons que la poésie dépasse notre entendement et qu'il ne suffit donc pas d'en paraphraser le contenu et d'en traduire les symboles, comme s'ils étaient, à eux seuls, les réceptacles d'une « Weltanschauung ». Le rythme, les associations, les images, les enchaînements de sens, les doubles significations, la « composition symphonique » [2], éclairent aussi, de concert, *la véritable dimension poétique* par quoi une œuvre se distingue des autres manifestations du monde historique et culturel. Et c'est dans les limites mêmes de cette dimension qu'il s'agit de trouver « un mode d'accès et de reconnaissance du contenu idéologique, mode différent de celui que nous propose la philosophie » [3]. Ce que l'on doit comparer ne consiste donc pas tant dans ce qui est *avant* ou *derrière* l'œuvre, dans les conditions extérieures, les structures externes, le « contenu idéologique », que l'on découvre *à partir de celle-ci*, ou bien dans quelque « Weltanschauung » ; mais bien plutôt dans le potentiel dont est chargée la marge qui existe entre la *situation* historique d'une part et la *fiction* poétique, le moi poétique, d'autre part (das Spannungsverhältnis zwischen der historisch bedingten *Situation* einerseits und der dichterischen *Fiktion*, dem dichterischen Ich andererseits), — potentiel soit différent, soit de même nature, et qui apparaît à la fois dans la forme et dans le fond. La question de savoir de quel potentiel il s'agit, nous conduit à ce qui représente le « conceptum » de l'œuvre d'art (sa contexture, τὸ σύμπλεκτον). La tradition, la peur de l'existence, l'expérience du monde physique, du

1. Voir son article *Soziale Realität und dichterische Fiktion*, in *Soziologie und Leben*, 1952, pp. 195-219 ; ainsi que sa conférence de Florence : *Struktur der Dichtung*. (Cf. mon compte rendu dans la *Germ.-Rom. Monatsschrift*, 1952, p. 128).

2. Cf. A. Béguin, *Jean-Paul, Choix de rêves*, Paris, 1931, p. 2. — Cf. également Cleanth Brooks, *The well wrought urn. Studies in the structure of Poetry*. London, 1949, p. 20 : « We must be prepared to accept the paradox itself ».

3. Nicolai Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*. Berlin, 2e éd., 1949, p. 478.

temps et de Dieu, sont liées au mouvement propre de la langue et du genre, à la nécessité du rythme, au jeu et à la magie de l'imagination. Le « conceptum » de l'œuvre nous mène bien au delà de l'expérience personnelle de son auteur.

C'est bien cette contexture qui commande l'interprétation et décide des comparaisons à effectuer. Celles-ci porteront donc sur les différents potentiels, soumis, sans doute, aux conditions historiques et individuelles, mais n'appartenant qu'à la trame même de l'œuvre. Elles peuvent ainsi s'opérer par-dessus les frontières linguistiques, mais ne portent que sur des œuvres originales, et non sur leurs « traductions », lesquelles ne traduisent que des idées.

On a tenté de telles comparaisons à partir des « images » poétiques. Mais, par « image », il ne faut point entendre l'élément traditionnel et formel (*Topos*), ni la description objective (« pura visibilità »), ni le simple symbole, ou l'archétype, qui relève de la psychanalyse. Il faut entendre l' « image » dans le sens d'*implication* : un passage à citer, un ensemble de strophes, une scène, un fragment de chapitre, rendus homogènes par un certain pouvoir plastique, et qui sont en étroit rapport avec l'ensemble. Ce n'est pas seulement sa « visibilità » qui forme l'image (cf. B. Croce, *La Teoria dell'arte come pura visibilità*. Bari, 1920, pp. 239-254), ni l'idée qui se cache derrière elle (cf. l'article de F. Th. Vischer sur le *Symbole*, dans *Œuvres choisies*, 8e Partie, pp. 313 sqq.), mais l'orchestration du rythme, de la sonorité, du rapport logique, de la plasticité. C'est par là que l'image devient le principal réceptacle du potentiel poétique.

Jean Paul explique la constitution de l'image par l'exemple de la préparation du verre, où la fusion du sable, de la cendre, et du quartz forme un nouveau corps : les éléments s'y fondent « en une coulée massive et transparente ». (*Vorschule der Aesthetik. Œuvres complètes*, 1re Partie, t. 11, p. 109). L'image poétique se présente, elle, comme un cristal isolé, et donc ce qui, dans deux images, s'offre à la comparaison, ce ne peut être que le « comment » de leur cristallisation, dans des conditions individuelles et historiques données. La comparaison révèle alors, entre œuvres d'une même époque, mais d'expression linguistique différente, et à plus forte raison entre œuvres appartenant à des époques différentes, des concordances et des écarts également caractéristiques. On s'en aperçoit aisément quand on compare, par

exemple, les thèmes du « sourire » et des « larmes » — ainsi que les images où ces thèmes se cristallisent — chez Gœthe, d'une part, et de l'autre, chez Balzac et chez Büchner. Mais il va de soi que de telles comparaisons ne valent que dans les cas où, loin de s'appliquer au hasard, elles portent sur des éléments vraiment représentatifs des œuvres en cause. C'est dans cette voie que s'engagent certains de mes travaux [1] et ceux de tout un groupe international de chercheurs qui s'attaquent à la littérature du XX^e siècle — Joyce, Proust, Valéry, Rilke, Kafka. Menées avec la minutie et la prudence nécessaires, ces comparaisons exégétiques semblent bien répondre aux exigences d'une « histoire comparée de la littérature occidentale ». Mais un très long chemin reste encore à parcourir avant que l'on cesse de rapporter à tout l'Occident des formules inhérentes aux seules littératures nationales et que se dessine une division en époques applicable à toute l'Europe occidentale. Même si l'on parvenait dans tous les cas à posséder la compétence esthétique et linguistique indispensable, il resterait toujours à vaincre les difficultés que présentent les différences des terminologies nationales [2], ainsi que les méthodes particulières aux diverses littératures et les dangers d'une généralisation précipitée.

Ces nouvelles méthodes n'entraînent point, dans notre esprit, la condamnation du facteur historique, car nous n'entendons pas agir dans un monde extra-temporel ; ni l'existence des genres littéraires, qui n'ont pas fini de jouer leur rôle dans l'interprétation de la littérature. Nous prétendons seulement que le plus urgent n'est pas d'inventer des systèmes capables de renfermer la totalité du divers, ni de mettre en formules des rapports logiques, mais bien, à l'aide de la comparaison, de faire apparaître les rapports intimes et les plus subtiles transformations qui se produisent à l'intérieur de la littérature occidentale. Le synchronisme des littératures nationales dans leur ensemble demeure sujet à des interprétations variables. Ce n'est qu'en se limitant chaque fois à un seul thème ou à une période réduite, que

1. *Lachen und Weinen in der abendländischen Dichtung.* (Interpretationsbeispiele und Vergleiche aus der abendl. Dichtungsgeschichte von 1740 *bis* 1940). — *Vergleichende Studien zur Dichtung,* 1832-1856. Ces deux études vont paraître prochainement.

2. Sur ce point, cf. Paul Kluckhon, in *Deutsche Vierteljahrsschrift f. L. und G.,* 1952, p. 118 ; W. Milch, *Europäische Literaturgeschichte,* 1950, p. 33 ; W. Höllerer, in *Germ.-Rom. Monatsschrift,* 1952, p. 118.

l'on peut, dans l'état actuel du comparatisme, nourrir l'espoir d'avancer nos connaissances. Là-dessus, une large coopération internationale paraît bien souhaitable, de même que le recours aux recherches concernant les influences entre écrivains et entre littératures : précieux points d'appui, dont nous ne possédons pas encore un assez grand nombre [1].

Walter HÖLLERER.

1. Jetons un coup d'œil sur la situation de la littérature comparée en Allemagne orientale. Les chaires spécialisées y font aussi défaut. Certaines Universités, et leurs Bibliothèques — Halle, Iéna, Greifswald — offrent cependant des possibilités de travail. Le professeur de philologie romane à Iéna, E. von Jan, est également un comparatiste. La dernière dissertation de littérature comparée faite sous sa direction a été achevée en 1944. (Katherina SCHEINFUS, *Abel-François Villemain*, Diss. Leipzig, ms. dactyl.) Quant à ses travaux personnels, ils se concentrent sur le régionalisme français, et s'appuient sur des facteurs comparatifs. — En général, la République Démocratique Allemande est peu favorable à la littérature comparée, à celle du moins qui se limite aux influences occidentales. Des comparaisons avec la littérature slave sont en chantier, par exemple à Iéna, une dissertation sur *Bélinski, critique de la littérature française*. Depuis septembre 1951, est entré en vigueur le système de la discipline unique, en ce sens que les quatre années d'études portent sur une seule matière, contrairement à ce qui se passe en Allemagne occidentale, où les étudiants doivent obligatoirement, en plus de leur spécialité, choisir un ou deux autres objets, suivant les Universités. Cette délimitation rend difficile la participation aux programmes de littérature comparée. — D'autre part, rien ne nous semble plus injustifié que la tendance de l'Allemagne occidentale à négliger l'apport slave. La littérature comparée n'a pas à se soumettre aux conditions opportunistes ou nationalistes *(völkisch)* de l'époque. Elle tire les conclusions d'un fait objectif et démontrable : le « corps historique » qu'est l'Occident. En font partie aussi bien la littérature américaine que la littérature russe. Combien la spéculation politique fausse la science, nous en avons eu assez d'exemples. Servir une cause bonne et juste à partir de points de vue objectifs et sans idéalisation excessive, demeure pour la science, le meilleur chemin à suivre.

LA LITTÉRATURE COMPARÉE ET L'HISTOIRE DES IDÉES

La littérature comparée, science récente, couvre un champ si vaste que son objet et ses méthodes n'ont cessé d'être remis périodiquement en question. Il semble que l'on soit maintenant revenu, en Europe, de ces ambitions peut-être excessives qui visaient à la transformer en littérature générale ou même en *Weltliteratur* [1].

Il faut louer la prudence de M.-F. Guyard présentant son tableau de *La littérature comparée* (1951) appuyé par l'autorité d'un maître tel que Jean-Marie Carré. La bonne méthode veut qu'on commence par des recherches de détail, parfois plus ambitieuses et plus révélatrices qu'elles ne paraissent lorsqu'il s'agit d'œuvres ou d'auteurs de premier plan. « L'histoire du succès des œuvres, de la fortune d'un écrivain, du destin d'une grande figure, de l'interprétation réciproque des peuples, des voyages et des mirages », que nous propose M. Carré dans sa préface, offre un assez vaste champ d'exploration. L'exposé systématique de M. F. Guyard, véritable « État présent des études comparatistes en France », nous en convainc. Il rend sensibles les substantiels résultats déjà atteints et l'importance des secteurs demeurés jusque là inexplorés.

Bon nombre des travaux cités traitent, il est vrai, de la fortune d'un écrivain français à l'étranger ou de celle d'écrivains étrangers en France. D'où, l'accusation parfois

1. La nouvelle *Bibliography of comparative literature* de Fernand Baldensperger, fondateur du comparatisme en France, et Werner P. Friedrich, continue pourtant à montrer vaillamment le chemin. Malgré le très vif intérêt des perspectives offertes (voir l'excellente critique de B. Munteano dans la R. L. C. d'avril-juin 1952), leur multiplicité décourage l'effort *individuel* de synthèse plutôt qu'elle n'incite à poursuivre la route, tant l'on découvre de champs inexplorés, d'études particulières à entreprendre avant tout travail d'ensemble.

portée contre l'école française de vouloir transformer la littérature comparée en simple annexe de la littérature nationale. N'y a-t-il pas quelque étroitesse d'esprit à en juger ainsi ? Non seulement parce que la littérature française joue effectivement en Europe le rôle d'intermédiaire privilégié que lui confère la situation géographique du pays, et l'expansion de sa langue, mais aussi, et surtout, parce que cette évolution du comparatisme français souligne une tendance de plus en plus marquée de l'Université à ne plus considérer *isolément* la littérature nationale, mais à la replacer dans l'histoire générale de l'Europe occidentale. Premier pas vers une « littérature européenne » dont Paul Hazard nous a donné un magistral exemple. Nombre de ces travaux ou thèses ne sont pas, en effet, l'œuvre de comparatistes spécialisés, mais de futurs professeurs de littérature française. Peut-être M.-F. Guyard eût-il moins prêté le flanc à la critique s'il avait senti et montré cette nouvelle orientation de l'Université française, due principalement à l'influence de M. Jean-Marie Carré, au lieu de condamner en termes généraux et trop catégoriques la littérature « générale » et la littérature « mondiale » comme deux ambitions également « métaphysiques » et « inutiles ». Il lui eût été plus aisé, dans le cours de son livre, de rendre pleine justice à l'œuvre de Paul Hazard, réalisation exceptionnelle en l'état de nos connaissances, mais dont il n'est pas interdit de s'inspirer pour atteindre à de semblables synthèses en des champs plus restreints.

L'œuvre du professeur Arthur O. Lovejoy en est un vivant témoignage. Ses *Essays in the History of Ideas*, réunis et republiés à Baltimore en 1948 (Johns Hopkins Press), résument toute une vie d'efforts poursuivis durant cinquante ans. L'historiographie des idées, telle qu'il la conçoit, dépasse sensiblement le cadre de notre discipline. Il la veut lui-même si vaste que, sentant la nécessité d'un effort collectif, il fonde dès 1923 le club de l'histoire des idées, puis, quelques années plus tard, *The Journal of the History of Ideas*. Il ne s'interdit pas pour autant de méthodiques travaux d'approche que mettent en lumière la bibliographie de ses œuvres et les groupements d'articles de son livre. A peine a-t-il affirmé que les idées ne valent pas seulement par leur intégration dans des systèmes philosophiques déterminés dont on peut étudier la cohésion et les interre-

lations, mais aussi par le rôle de certaines d'entre elles dans l'esprit des humains qui ne font pas profession de philosophie — littérateurs, artistes, savants, hommes du monde ou politiques — que, passant à l'application pratique, il étudie *The Meaning of Romantic in Early German Romanticism* (1916) et *Schiller and the Genesis of Romanticism* (1920), puis les différents sens du mot « romantisme », *On the Discrimination of Romanticisms* (1924) et *The Chinese Origin of a Romanticism* (1933), ce qui l'amène peu à peu, comme on voit, à résoudre de vrais problèmes de littérature comparée, et à frayer le chemin vers une histoire générale du romantisme.

L'une de ses plus belles réussites débuta de façon aussi modeste par un article sur *The supposed Primitivism of Rousseau's Discourse on Inequality* (1923), suivi d'une étude d'influence intitulée : *Monboddo and Rousseau* (1933). De là semblent être nés deux livres : l'un concernant le *Primitivism and related Ideas in Antiquity* (1935), écrit en collaboration avec George Boas, l'autre sur *The Great Chain of Being* et la fortune de cette idée au XVIII^e^ siècle (1936). Tous ces ouvrages gravitent autour de l'idée d'évolution, dont Lovejoy étudiait, dès 1904, les premières manifestations au XVIII^e^ siècle. Lorsqu'une pénétrante analyse du *Second Discours* de Rousseau lui eût permis de connaître qu'il contenait en réalité une théorie de l'évolution de l'humanité plus importante pour l'époque que le primitivisme dont on fait tant de cas, il n'eut plus qu'à poursuivre son effort pour résoudre semblable contradiction de la pensée chez Herder, grâce à la progressive transformation chez celui-ci de la grande Chaîne des Êtres en *Kette der Bildung* [1].

De telles clarifications font étape dans le domaine de la critique. S'il est permis de croire à des synthèses possibles, ne serait-ce pas en nous inspirant de cet exemple ? On ne peut employer plus sûre méthode. Rejetant toute vague ambition d'histoire « universelle », le philosophe qu'est A. O. Lovejoy s'attache tout d'abord à déceler les confusions et ambiguïtés sémantiques, les contaminations de sens sous lesquelles il est bien souvent difficile, sinon impossible, de connaître la pensée exacte d'un auteur. Le sens du mot

1. Cf. *Herder and the Enlightenment Philosophy of History*, étude parue pour la première fois dans le recueil.

anglais *Pride*, au XVIII^e^ siècle, celui du mot *Nature* surtout, employé comme norme esthétique, lui fournissent matière à de pertinentes démonstrations, quoique parfois peut-être un peu subtiles. Que ne pourrait-on attendre d'une étude méthodique du mot *raison*, ou du mot *vertu* par exemple, fût-ce chez un seul auteur comme Rousseau, au vocabulaire particulièrement sentimental ?

Nous touchons ici à un point essentiel. Les *idées* révèlent en effet les tendances profondes d'une époque. Tantôt une même tendance affleure sous deux noms différents. Pour discutable qu'il puisse paraître aux yeux de certains critiques, *The Parallel of Deism and Classicism* nous semble à cet égard un des essais les mieux venus du recueil. Tantôt, au contraire, les idées affleurent, divergentes, chez un seul écrivain, et parfois dans une même œuvre, où le même mot revêt alors des acceptions diverses suivant le contexte où il figure. Fait-on de l'histoire littéraire générale en rattachant tel mot à un courant de pensée souvent international, ou explique-t-on simplement un texte particulier ? Que nous importe si l'une et l'autre ambition se révèlent inséparables ? Toutes les grandes figures des lettres tendent à se dégager sur un fond de pensée et d'art internationaux. Et lorsqu'il s'agit de mots tels que romantisme, réalisme, naturalisme ou symbolisme, l'étude de leurs différents sens dans les différentes langues du monde occidental s'impose préalablement à toute esquisse de littérature générale.

En bonne méthode, il faudrait travailler d'abord à la clarification sémantique des grands textes, de portée internationale. Le rôle essentiel de l'histoire des idées dans l'élucidation du *Paradise Lost*, par exemple, a été mis en lumière à la fois par Denis Saurat et par A. O. Lovejoy. Mais si de nombreuses études spécialisées ont paru depuis sur cette question, aucun effort d'ensemble n'a pu être mené à bien, car il suppose une étroite collaboration entre spécialistes des disciplines les plus diverses. Il en est de même en France pour l'*Esprit des Lois* et pour bien d'autres ouvrages, tout progrès en ce sens étant lié à la possibilité du travail d'équipe. En étudiant successivement les grandes œuvres du patrimoine spirituel de l'humanité, on procéderait pourtant à une sorte de mise en place des « phares » intellectuels et artistiques, véritables bornes milliaires de l'évolution humaine. Des textes particuliers, il serait aisé de passer à leurs auteurs.

Par la découverte de leurs sources internationales, de leur fortune dans les divers pays, on leur donnerait enfin leur vrai visage, et l'on esquisserait du même coup le cadre indispensable à tout essai de littérature générale ou comparée. Il suffirait de rendre plus systématique l'effort de l'école française pour l'engager à fond dans cette voie où les grands pionniers de l'histoire littéraire internationale nous ont devancés dès le XVIII[e] siècle : tels l'abbé Du Bos, Voltaire et Bodmer, suivis par Herder et Gœthe [1].

Les précisions apportées par la clarification des textes permettraient d'autre part de délimiter avec une rigueur nouvelle le sens des mots-clés de chaque période, la diversité de leurs applications, les transformations qu'ils subissent dans chaque pays avant de mourir ou de perdre leur importance. Ce serait la plus sûre méthode pour reconstituer l'atmosphère intellectuelle d'une époque, beaucoup plus changeante, plus fugitive même, qu'on ne le croit souvent. L'évolution des idées ne dépend pas seulement, en effet, de l'évolution sociale, économique ou technique, mais aussi des multiples événements historiques dont l'ensemble conditionne la production littéraire d'une époque et lui donne en quelque sorte sa couleur. Ainsi se forment de véritables complexes d'idées à l'intérieur de ce que l'école allemande appelle les « Epochenzusammenhänge » [2]. L'importance de la connaissance de ces complexes pour l'étude de la création artistique, et l'exploration psychologique de ce que l'on est convenu d'appeler le génie, vient d'être récemment mise en lumière par l'effort si original de Georges Poulet dans ses études sur *Le Temps humain* et sur *La Distance intérieure.* Nulle idée ne s'épure complètement de sa gangue d'actualité. Certains mots, d'autre part, prennent dans chaque esprit une sorte de valeur magique, fruit de leur assimilation par un tempérament particulier, qui se les approprie. A ce stade, la littérature comparée, par les lumières qu'elle donne, ferait faire de sensibles progrès à notre connaissance des grands auteurs, dût-elle pour cela s'aider de toutes les sciences nouvelles, même discutées, car la méthode des recoupements suffit à préserver d'erreurs grossières. Ainsi,

1. Les tableaux méthodiques établis par M.-F. Guyard à la fin de son livre, à la suggestion de M. Carré, y contribueront utilement.

2. Cf. Walter Höllerer : *Methoden und Probleme Vergleichender Literaturwissenschaft.* In *Germanisch-Romanische Monatsschrift.* Heidelberg, janv. 1952.

les grandes figures se détacheraient avec toute la netteté possible sur l'arrière plan de leur époque, enfin mieux connue.

Des idées, on passerait naturellement aux formes littéraires qu'elles empruntent pour s'exprimer, aux thèmes qui les rendent populaires, à l'esthétique qui les régit. La littérature comparée retrouve ici un champ qui lui est familier, quoique imparfaitement exploré. Que savons-nous de bien précis, par exemple, sur la fortune de la tragédie classique en Europe, sur celle de la commedia dell'arte, sur les transformations successives du drame moderne, ou sur l'histoire du roman européen, avec ses innombrables ramifications ? Les recherches d'esthétique comparée sont encore moins nombreuses. Il est vrai qu'elles supposent, non seulement la connaissance de plusieurs littératures, mais de ces traits particuliers à chaque nation dont il est bien difficile de juger de l'extérieur. L'étude systématique, entreprise depuis quelques années, sous la direction de M. Carré, de l'étranger tel qu'on le voit, illustre ces difficultés [1]. Pour en venir à bout, la connaissance approfondie des événements historiques est essentielle. Les ouvrages déjà publiés sur l'émigration des protestants français à Londres, ou sur celle des aristocrates à travers l'Europe lors de la Révolution, et sur les conséquences de l'expédition d'Égypte et de l'invasion de l'Italie par Bonaparte, en sont autant d'exemples brillamment traités.

Ces études générales, et en particulier l'histoire des thèmes et des genres, nous ramènent à la délicate question des limites de la littérature comparée. Si l'on veut en faire une discipline à prétentions scientifiques, il faut non seulement la réduire dans le temps, comme Fernand Baldensperger le proposa dès l'origine, mais aussi dans l'espace. Il ne semble pas qu'on se soit penché jusqu'ici avec une suffisante attention sur le sort de petits pays comme la Hollande et la Suisse, qui servirent si longtemps d'intermédiaires entre les grandes nations. On eût atteint par eux à une conception *géographique* de la littérature comparée moins ambitieuse que celle de littérature mondiale ou générale, mais qui relève pourtant d'un plan d'ensemble. Nous l'appellerions volontiers littérature régionale, si ce mot n'avait pris un sens

1. Voir M.-F. Guyard. Chap. VI.

beaucoup plus restreint. Les relations littéraires internationales ne sont pas, en effet, commandées surtout par les affinités linguistiques ou climatiques que Mme de Staël a tant contribué à rendre populaires. Le couple France-Angleterre joue au XVIIIe siècle un rôle prépondérant que son évolution économique et sociale et sa *situation géographique* face au nouveau continent peuvent seules expliquer. Sans vouloir restreindre l'Europe à l'Europe occidentale, on peut dire cependant que celle-ci a toujours possédé une sorte d'unité de civilisation depuis la conquête romaine. L'imprécision de ses limites, qui se sont peu à peu élargies jusqu'à inclure l'Europe entière, et à déborder sur le Nouveau Monde, relève simplement des vicissitudes de l'histoire. Il peut se produire des scissions intérieures, des replis de tel ou tel peuple sur lui-même, l'unité originelle n'en existe pas moins. C'est pourquoi, en l'état actuel de nos connaissances, il est devenu aussi vain de vouloir faire l'histoire littéraire d'un pays de cette région sans égard à celle des pays voisins, que l'histoire d'une nation sans souci de ses démêlés avec les nations voisines. Il nous faut appliquer à l'histoire littéraire la méthode recommandée par Arnold Toynbee pour écrire l'histoire, c'est-à-dire procéder par groupements naturels de peuples. La tâche n'est pas impossible en ce qui concerne l'Europe ainsi comprise, si l'on prend soin d'en suivre attentivement les fluctuations, et de procéder par époques définies ou par centres d'études nettement limités, suivant une chronologie rigoureuse. Viser dès maintenant à la littérature mondiale paraît, au contraire, bien chimérique, à moins qu'il ne s'agisse d'exposition simultanée, dans un même ouvrage, d'histoires littéraires particulières, par une série de spécialistes, ce qui relève de l'encyclopédie et non de la synthèse.

Henri Roddier.

CONCLUSION PROVISOIRE

Venus de quatre points bien distincts de l'horizon littéraire, les témoignages ci-dessus reflètent assez exactement la diversité des tendances qui divisent aujourd'hui le champ de nos études. En les réunissant ici, nous ne prétendons pas offrir un aperçu complet de nos méthodes et de nos problèmes, ni de leur position actuelle dans le monde. On peut enrichir cet aperçu au moyen des contributions qui furent présentées au Congrès de Tübingen en septembre 1950 — celles, en particulier, de M. Kurt Wais pour l'Allemagne, de M. V. Lange pour l'Amérique, de M. L. A. Willoughby et de Mrs E. Wilkinson pour l'Angleterre [1]. De son côté — par la plume, notamment, de MM. H. Peyre, F. B. Millett, Al. Gillies, H. W. Wells, C. G. Laird, H. Levin, etc. —, le tout récent *Yearbook* de MM. W. P. Friederich et Horst Frenz vient à point nommé fournir à notre enquête un supplément d'information [2]. Enfin, on consultera utilement les *Perspectives of Criticism* que M. Harry Levin a éditées en 1950 ; ainsi que l'examen critique — rapide, mais réfléchi, illustré d'exemples topiques et flanqué d'une substantielle bibliographie — que MM. R. Wellek et A. Warren ont consacré, il y a dix ans, aux nombreuses questions, perspectives et difficultés de l'étude littéraire, dont aucune n'est indifférente à la littérature comparée elle-même [3].

Ces historiens et critiques, s'ils s'accordent tout natu-

1. Ces conférences ont été publiées, avec une Introduction, par M. Kurt Wais, sous le titre *Forschungsprobleme der vergl. Litgesch.*, Tübingen, 1951. — Le reste du recueil offre une grande diversité de points de vue : nous avons enregistré le tout aux chapitres respectifs de notre Bibliographie trimestrielle. Rappelons ici les noms des autres auteurs : H. P. H. Teesing, R. Lebègue, W. F. Schirmer, Ch. Dédéyan, V. Santoli, C. Roos, F. Schalk, H. Cysarz, J. Roos, H. Meyer.

2. *Yearbook of Comparative and General Literature.* (The Univ. of North Carolina Studies in Comp. Lit., Nr 6), Chapel Hill, 1952. Le volume se termine par un important appoint à la *Bibliography* de MM. Baldensperger et Friederich. — Cf. aussi le livre d'initiation de M.-F. Guyard, *La Litt. comparée.* Paris, 1951.

3. *Theory of Literature*, New York, 1949. — 1re éd. 1942.

rellement dans leur volonté de comprendre et d'expliquer le phénomène littéraire, divergent à peu près dans tout le reste, à commencer par le contenu et la sphère qu'ils attribuent à la plupart des notions fondamentales de notre dialectique — « littérature », « histoire littéraire », générale ou comparée, « idée », « thème », « méthode », « explication », « influence », « synthèse »... Et ils divergent à plus forte raison quant à la légitimité, à la portée, à la finalité de nos études, dans leurs différentes parties et dans leur ensemble. Ces divergences semblent se ramener à deux termes, sinon contradictoires, du moins contraires : l'étude de l'œuvre en soi, dans son unicité foncière, in-comparable ; et l'histoire littéraire comparée, à base plus ou moins large et à méthodes variables, mais tendant au même but : retracer, au moyen de la littérature, les évolutions de l'esprit humain à travers les âges.

C'est au XVIII^e^ siècle qu'apparut en plein jour — dans des conditions qui restent en grande partie à déterminer — la conception d'un monde relatif, mobile et contingent. On se mit alors délibérément à estomper les limites des catégories physiques et morales, à en percevoir les colorations mutuelles, à remplir la notion d'*influence* d'un contenu tout neuf, à penser en somme toutes choses par relation, comme si le destin de l'univers allait désormais se jouer à tous les confins. L'histoire littéraire moderne devait être un des aboutissements de cette nouvelle position de l'esprit face à l'objet.

Dans sa forme la moins téméraire, telle que la conçut, par exemple, il y a cinquante ans, M. Baldensperger, la littérature comparée venait à son tour étendre par-dessus les frontières nationales et linguistiques les relations que l'histoire littéraire alléguait déjà entre les œuvres, grandes ou médiocres, vues dans leur fond, mais aussi dans leurs antécédents et leurs conséquents, dans les multiples contextes et complexes qui prétendent, jusqu'à un point, les « expliquer », et qu'elles nourrissent en retour de leur substance. Elle releva la portée historique et littéraire des faits de transplantation humaine, livresque et spirituelle, avec ce qu'ils comportent d'emprunts, d'adhésions, de résistances, de réfractions, de « mutations de valeur ». Elle entendait bien de la sorte contribuer à la « reconstruction » du passé ; non point, comme Taine et Brunetière, dans l'absolu des systèmes et des entités ; ni, comme Gaston Paris et la *Stoffgeschichte*, au moyen de thèmes, de types et de mythes

à continuité le plus souvent hypothétique ; ni à coups d' « inventaires juxtaposés » ; mais par la souple soumission à des faits d'interrelation « visibles », saisis en pleine mobilité, et dont il s'agissait au préalable de bien établir l'existence et les modes de transmission. Le tout devait aboutir à l'avènement d'un « nouvel humanisme », armé de « certitudes nouvelles, humaines, vitales, civilisatrices », et susceptibles de fournir à l'humanité disloquée de l'après-guerre un fonds de « valeurs communes [1].

Ce fut alors de par le monde une belle floraison d'études comparées se situant sur l'un quelconque des points du tissu de relations qui couvre l'univers littéraire. De futurs adversaires de la discipline — le jeune Croce, le Farinelli d'avant la crise — commencèrent par y contribuer largement. Depuis, que de féconds travaux, que de résultats acquis, dont les pires détracteurs de la littérature comparée ne sauraient sans injustice — ni sans ingratitude — faire abstraction ! Cette émulation ne semble pas encore à bout de souffle, à preuve le solide ouvrage qu'en 1947, W. F. Schirmer, faisant fi de l'originalité ostentatoire qui sévit aujourd'hui, ne craignait pas de publier sous un titre de tout repos, *Der Einfluss der deutschen Lit. auf die englische im 19. Jahrh.* ; ou, plus récemment encore, la contribution de M. V. Santoli au Congrès de Tübingen, *Deutsche Einflüsse in der ital. Lit. des 19. Jahrh.*

Ainsi comprise, la littérature comparée allait subir les mêmes assauts que l'histoire des littératures nationales, et quelques autres de surcroît. On lui reproche principalement, surtout depuis Croce, de ne point servir à l'explication du chef-d'œuvre, et même d'en méconnaître l'autonomie et l'unicité congénitales. En recomposant à grands frais d'érudition le milieu humain et livresque de l'œuvre, la littérature comparée, nous dit-on, fait pis encore : elle engage à instituer, entre l'œuvre et ses antécédents présumés, un rapport abusif de cause à effet, et, ce faisant, elle place le processus créateur au centre d'un déterminisme naïf — immédiat et concret — qui projette de fausses lumières sur la nature de ce processus. Or, ce reproche tombe à faux puisque la littérature comparée ne nourrit point d'ambitions proprement esthétiques. D'ailleurs, il ne semble pas que la démonstration soit faite que ses propositions demeurent inutilisables,

1. Nous rapportons ici la substance et quelques-unes des expressions de M. Baldensperger lui-même, dans son article-programme de la *R. L. C.*, 1921.

même sur le terrain, qui n'est pas le sien, de la création littéraire. Les « ubiquistes » et les « douaniers » de la littérature ne sont pas toujours ineptes. Certains de ces agents de liaison — voyageurs, colporteurs, transplantés, bilingues, traducteurs, tout le personnel subalterne de l'histoire — remplissent bien leur mission de porteurs de germes, de semeurs d'idées. Il y a longtemps, d'autre part, que nous ne prétendons plus, comme Taine jadis, recomposer physiquement la personnalité « métaphysique » du poète, par le simple complexe d'idées, de faits et d'expériences où elle plonge sans jamais s'y fondre. Et nous ne prétendons pas davantage conclure de plain-pied de la personnalité à l'œuvre. Cette double refonte — de l'univers et de soi-même — que le poète opère dans son œuvre ; ces différences de niveau, ces transfigurations ; toute cette alchimie qui change mystérieusement le plomb en or dépasse de loin la portée de notre claire science de faits, de nos laborieuses reconstructions « matérielles ».

Faut-il, du coup, repousser en bloc les matériaux plus ou moins dégrossis, voire les simples pistes, que nous livrons à de plus habiles que nous ? A moins de considérer toute réalité concrète comme inopérante en poésie, les explicateurs et les analystes de l'œuvre doivent se résigner à compter avec nous. Car il n'apparaît pas indifférent à la future condition de l'œuvre que son auteur vive dans un milieu donné — humain, social, religieux, voire politique, — qu'il l'épouse, ou qu'il lui résiste. Il en contracte, quoiqu'il fasse, une somme d'expériences qui se résolvent en impulsions, en idées-forces, en réactions dont la répercussion dans les processus créateurs, pour n'être pas réductible à des équations, n'en demeure pas moins indéniable.

Nous tenons également pour indéniable l'impulsion que l'œuvre reçoit de l'idée. Certes, on perdrait son temps à réfuter la formule puérile de la poésie « à idées ». Mais nous postulons que toute grande œuvre est faite plus ou moins d'idées, d'idées philosophiques surtout, non seulement « en dilution », comme le veut M. A. O. Lovejoy, mais en fusion, en ébullition. Et c'est à la finesse du chercheur qu'il appartient de les surprendre en pleine incandescence et en passe de transmutation, alors qu'elles exaltent l'inquiétude métaphysique, se revêtent de symboles, jaillissent en gerbes d'images et acheminent l'extase lyrique.

Extérieures tant qu'on voudra, ces « influences » du milieu vivant et idéologique n'en imprègnent pas moins l'œuvre à divers titres. L'important, c'est de ne point leur attribuer une capacité formative illimitée, et de les donner pour ce qu'elles sont : des éléments de cadre, des tentations, ou des mirages. Ces précautions s'imposent à plus forte raison quand on est amené à manipuler des influences livresques. Le discrédit relatif de ces influences est moins imputable aux sources qu'aux sourciers : ceux-ci ne font pas toujours le départ entre l'imitation — stérilisante, et d'ailleurs morte en tant que principe littéraire — et l'influence qui, elle, fournit aux études de genèse un appoint substantiel, sinon décisif. Il existe tout une gamme d'influences, depuis les subtiles émanations des livres qu'on n'a pas lus, jusqu'aux plus dramatiques mûrissements. Il va de soi que l'accent doit tomber sur le mode d'assimilation, sur le « comment » de l'influence. Nous ne débattrons pas le point de savoir laquelle, de l'influence nationale ou étrangère, va le plus loin dans la conscience du poète. Certes, le terroir local demeure ici essentiel, puisque rien, en principe, ne saurait prévaloir sur l'atavisme, le langage, les impressions de l'enfance. Voici toutefois une singulière confidence de T. S. Eliot, dans son *Essai sur la Poésie de W. B. Yeats*, 1940 : « The kind of poetry that I needed to teach me the use of my own voice did not exist in English at all ; it was only to be found in French. » Donc, ici, pas de loi, rien que des cas, à traiter suivant leurs exigences particulières. Quoi qu'il en soit, il faudra bien, un jour, entreprendre l'histoire du mot et de la notion d' « influence », et déterminer quelque peu le rôle qu'elle peut jouer dans les processus de genèse : l'idée d'originalité, qui lui est corrélative, en recevrait une vive lumière [1].

Nous conviendrons sans peine que, dans l'explication de l'œuvre, les facultés créatrices et les modes d'expression importent bien davantage que le contenu anecdotique ; et qu'il est des techniques mieux qualifiées que la nôtre pour cerner le processus créateur. Cependant, par les multiples

1. Depuis quelque temps, ce vœu se précise, preuve qu'il répond à une nécessité réelle. Cf., par exemple, H. Peyre, *A Glance at Comp. Lit. in America*, dans le *Yearbook* cité, p. 8. — C'est à M. Peyre également, *ibid.*, que nous avons emprunté la citation d'Eliot. — On lit encore avec fruit les pénétrantes réflexions d'André Gide sur « l'influence en littérature ». Cette conférence de 1900 a été recueillie dans *Prétextes*.

jeux et contrastes psychologiques qu'elle note à travers les climats, la littérature comparée peut fort bien éclairer l'analyse de l'imagination, par exemple, dans ses relations avec l'idée et la sensibilité ; et celle de la sensibilité, où sentiment et sensation, ces frères parfois ennemis, se combinent si diversement. L'étude des éléments « intrinsèques » de l'œuvre que sont le style et ses dépendances — rythme, image — a réalisé, depuis trente ans, d'énormes progrès avec la *Stilforschung*, telle que l'ont forgée des savants comme K. Vossler, L. Spitzer, Amado Alonso, O Walzel, Giulio Bertoni, J. E. Shaw, R. Ingarden et, récemment encore, H. Hatzfeld (1946), W. Kayser (1948), etc. En France même, on considère ces problèmes avec un intérêt croissant, et légitime [1] ; sans compter que l' « explication de textes » y sert depuis toujours à la formation littéraire. Et nous voyons fort bien la littérature comparée se doublant, dans ses études d'influences, d'une stylistique comparée qui, par l'étude des glissements terminologiques, harmoniques, métaphoriques et autres, jetterait quelques nouvelles lumières sur les relations entre œuvres, et donc sur l'intimité de l'œuvre réceptrice elle-même. Il est grand temps, par exemple, que l'on procède à l'étude systématique des traductions, que nous avons déjà préconisée dans cette *Revue* [2]. Ajoutons qu'une histoire plus complète des théories de la traduction fournirait un précieux appoint à l'étude de l'idée d'influence.

Tout en prêtant son concours occasionnel à l'intelligence de l'œuvre, la littérature comparée demeure dans son principe une *discipline historique* et, comme telle, à la faveur d'une masse de recherches particulières, elle aspire à opérer des synthèses de plus en plus larges et hautes. D'où, les interprétations orchestrales que Paul Hazard fit porter, non pas sur deux, mais sur plusieurs littératures. D'où, la « littérature générale », également plurale, que Paul Van Tieghem entendait bâtir non seulement sur des rapports

1. Cf. L. Bonnerot, *Techniques nouvelles en critique litt.* Dans *Les Langues Modernes*, 1951. — A noter, au dernier Congrès de la *M. L. A.*, la communication de R. Jakobson, *Notes on comparative Metrics*. — Pour l'ensemble de ces éléments « intrinsèques », cf. Wellek and Warren, *o. c.*, pp. 139 suiv. et la bibliographie afférente.

2. On relève avec plaisir dans le *Yearbook* cité, pp. 64 suiv., plusieurs études sur les récentes traductions anglaises de quelques grandes œuvres. — Nous croyons savoir que M. Pierre Leyris prépare en France un ouvrage qui sera une sorte de philosophie de la traduction.

concrets, mais aussi sur des « similitudes » et des « causes communes » D'où encore, les tentatives de « littérature européenne », voire « universelle », qui s'efforcent de réaliser mieux qu'une simple « somme » des littératures nationales et où, bien au contraire, les auteurs, les œuvres et les courants nationaux, se trouvant placés dans un tout autre système de relations, en reçoivent un nouvel éclairage [1].

Les entreprises de ce genre offrent à la masse chaotique du concret la tentation des catégories cohérentes et « intelligibles ». Quels qu'en soient les risques — et ils sont nombreux [2], — on ne saurait condamner ces ambitions dans leur principe, car elles répondent à l'irrépresible besoin qu'éprouve l'esprit de ramener le divers à l'un. Il est une synthèse horizontale — la moins audacieuse, la moins fructueuse aussi — qui s'en tient au classement naturaliste des faits. Il en est une autre, verticale, qui, dans son mouvement ascensionnel et à force de dissociation, se vide peu à peu de sa substance concrète, condense les faits en significations, se confond avec l'histoire des idées, capte des constantes et des lignes de vie, et se fait ainsi de plus en plus à la fois explicative et conjecturale : elle vaut ce que vaut la personnalité de l'architecte.

Contre cette méthode de reconstruction inductive, à partir du concret, les objections se font depuis quelque temps si pressantes, qu'elles entraînent au sein de l'histoire littéraire un véritable schisme et une sorte de révolution copernicienne. Ces objections relèvent en dernière analyse de la philosophie de l'histoire, et il importerait fort à nos études d'en examiner la portée et l'application. En attendant, signalons du moins que l'intervention d'Ernst Troeltsch (1922) et d'Arnold Toynbee (1934) fut probablement décisive en l'occurrence. En contestant à l'induction toute prise sur la durée, Toynbee

1. Cf. Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée*, 3e éd., Paris, 1946 ; pp. 190 et 204. — Une Littérature universelle, dirigée par F. Baldensperger, J.-M. Carré et Paul Van Tieghem est en préparation chez Larousse.

2. Telles sont les divisions en périodes et courants, dont la terminologie change avec le pays et l'historien, comme l'a montré W. Milch en 1950 ; cf. l'article ci-dessus de M. Höllerer. — Sur la disparité des littératures nationales en fait de rythme, synchronisme, qualité, etc., et sur les changements d'optique chez l'historien qui les envisage, cf. K. Wais, *Forschungsprobleme*, p. 8. — La compétence nécessairement inégale de l'historien dans les différents domaines — littéraires et contingents — de son objet, n'est pas moins préoccupante ; cf., par exemple, Wellek and Warren, *o. c.*, pp. 10-11. — L'enseignement de la littérature comparée pose, pour l'étudiant autant que pour le maître, des problèmes dont la gravité varie avec les pays ; cf., pour l'Angleterre, les objections de M. G. Rees, *R. L. C.*, 1952, pp. 385-8 ; et pour les U. S. A., les craintes et les suggestions de M. F. B. Millett. *Teaching the Humanities*, dans le *Yearbook* cité, pp. 9-14.

oppose aux labeurs sans fin de la synthèse, l'existence de « corps historiques » tout constitués, qu'il s'agirait en conséquence, non pas d'essayer — vainement ! — de reconstruire, mais d'étudier dans leur morphologie et de représenter par de belles « fictions » symboliques.

Apparaissent, du coup, ou reprennent du service, nombre de *données* historiques toutes faites — l'esprit humain et son unité foncière, les familles d'esprit, le *Zeitgeist*, l'*Occident*, l'*Europe*, la *conscience* et la *tradition* européennes, l'*Untergrund* ou le *Hintergrund* d'une foule de phénomènes littéraires et contingents. En somme, l'histoire tout entière étant donnée d'avance, elle ne serait plus à faire, mais bien plutôt à défaire. Il s'agit, en brisant la carapace des faits bruts et leurs conglomérats fortuits, d'en mettre à nu la structure [1], d'en dégager les constantes. M. Curtius fait valoir la continuité, à travers l'Europe moderne, des « lieux communs » de la rhétorique ancienne. On reprend, sur le plan européen et avec des moyens renouvelés, l'étude des genres. La recherche des thèmes et des motifs connaît un regain de jeunesse : surgissent un peu partout, dans le subconscient individuel ou collectif, aussi bien que dans les textes et dans les courants, des archétypes (voir le livre de C. Jung, 1935), des mythes, des symboles, des métaphores, des images de tous ordres, dont la fréquence et la continuité paraissent révéler des phénomènes littéraires essentiels. On s'aperçoit que certains procédés de composition, certaines attitudes et conceptions métaphysiques, reviennent dans nombre de romans avec une insistance singulière. Plus caractéristique encore peut-être, voici le retour et la continuité des mêmes éléments d'expression, qui permettent à M. Erich Auerbach d'écrire, avec *Mimesis*, une sorte d'histoire de la littérature européenne à base de stylistique ; alors que M. Helmut Haltzfeld, en 1946, remonte de proche en proche, du style personnel, au style d'une génération, d'une époque, d'une nation, d'un continent...

Tous ces efforts pour atteindre aux conditions profondes, sinon premières, de la littérature entendent se déployer dans l'histoire, et non en dehors d'elle. Et tous, ils font grand cas

1. Nous faisons ici allusion à E. R. Curtius, *Europäische Literatur...*, 1948, p. 23. — Cf., surtout aux pp. 20 et 24 de ce livre, un âpre réquisitoire contre la science littéraire moderne, ce « fantôme », toute une narrations, en énumérations, en inventaires.

de la « comparaison », mais d'une comparaison où l'idée d'influence directe ne joue plus qu'incidemment, alors que la recherche porte bien davantage sur les « interférences » précisément, que Paul Hazard déclarait jadis inopérantes. Non pas que l'on « compare » au petit bonheur : on tient à honneur de ne comparer que les seules choses comparables, et l'on assiste de ce fait, en Allemagne surtout, à une véritable émulation pour dépister de nouveaux terrains de comparaison, que certaines dispositions profondes rendent légitimes et fertiles en connexités infuses.

Ainsi, en opposition à peu près radicale avec nos laborieuses reconstructions, une nouvelle « littérature comparée » se manifeste de par le monde, plus dégagée que la nôtre des contingences dynamiques du phénomène littéraire ; plus attentive, en revanche, au jeu esthétique, psychologique, voire métaphysique de ses facteurs intimes. On lui doit déjà de bons et beaux livres, stimulants ou profonds [1].

Deux directions contraires, deux langages différents et presque deux univers... A la fois juges et parties, nous nous refusons ici la liberté du choix. Fidèles à nos conceptions relativistes, nous ne saurions professer nul dogme : l'esprit souffle où il veut, et à son heure. Depuis Croce lui-même, jusqu'à ces tout derniers temps, on ne cesse de préconiser la fusion de l'esthétique et de l'histoire littéraires. La conciliation se heurte à de grandes difficultés, dont le litige de la « comparaison » et de l' « influence » n'est pas la moindre. A défaut d'un arbitrage en forme, on peut du moins songer à une sorte de critique des critiques, assez impartiale pour évaluer les résultats atteints de part et d'autre. Et il reste toujours le recours à l'objet, qui requiert sa méthode à lui et jusqu'à un certain point la crée ; et qui seul, en dernière analyse, décide de la *nature* des conquêtes que l'on peut attendre de l'étude entreprise. Par malheur, s'il n'est en ces matières qu'une loi : l'efficacité, et qu'une sanction : l'échec ; et si, tous, nous prétendons approcher l'essentiel, encore faudrait-il savoir *où* est l'essentiel, et comment il se déplace avec les générations. Toute la question est là, que personne ne saurait résoudre — sinon l'histoire elle-même.

***

1. Il faudrait, par exemple, étudier de près les méthodes qu'emploie M. Kurt Wais pour situer Mallarmé dans son milieu poétique, européen et français : *Mallarmé, Dichtung, Weisheit, Haltung*, 2e éd., refondue, München, 1952.

LA DÉCOUVERTE DE L'ÉCOSSE ENTRE 1760 ET 1830

La France — et l'on pourrait dire le continent — a découvert l'Écosse entre 1760 et 1830, ou, plus exactement, elle a fait une série de découvertes, car l'Écosse est un pays complexe. Elle s'est révélée d'abord par ses philosophes et ses historiens ; la première découverte est celle de la pensée écossaise, la pensée d'Edimbourg, cette capitale qui devait, un peu plus tard, se proclamer l'Athènes du Nord, non seulement à cause de son aspect, mais par l'éclat de ses productions littéraires et philosophiques ; ensuite la France a connu une autre Écosse, cette fois les *Highlands*, les Hautes Terres de l'ouest et du nord, d'abord par la vogue inouïe des poèmes ossianiques, ensuite par les descriptions données par quelques littérateurs français qui sont venus contempler les paysages qu'avait chantés le barde gaélique ; la troisième Écosse, la verte Écosse des *marches*, de la frontière anglo-écossaise, a été révélée par les poésies et surtout par les romans de Walter Scott.

Lorsqu'on se rappelle que l'Écosse et la France ont été alliées depuis le XIII^e^ siècle jusqu'au XVI^e^, on pourrait s'étonner que les deux pays aient mis si longtemps à se découvrir mutuellement. Ils s'entendaient sur le terrain politique, car ils étaient unis par une commune hostilité contre l'Angleterre annexioniste. Mais les contacts restaient en général diplomatiques et militaires. Les soldats français cantonnés en Écosse ont laissé dans ce pays la réputation d'avoir été de terribles saccageurs de basses-cours, tandis que les nombreux Ecossais qui servaient en France — pendant trois siècles, il y en eut dans la garde de corps des rois — ont laissé leur trace dans deux vieux dictons français : *Fier comme un Écossais* et *Jurer comme un Ecossais*. Le vocabulaire des militaires, comme la tactique militaire, reste, dans ses principes, constant.

Au XVI^e siècle, quelques Français comme Brantôme, comme Du Bartas, ont pénétré jusqu'en Écosse mais ils n'ont laissé aucune description du pays ni des mœurs, pas plus que Ronsard et Bodin. Brantôme ne parle que de Marie Stuart et du brouillard de mauvais augure qui avait retardé le débarquement ; Du Bartas, accompagné par le roi d'Écosse, écoute, à l'université de St. Andrews, les professeurs de théologie qui discutent en latin. Étienne Perlin cependant distingue les Écossais des Anglais, affirmant que les Écossais sont « fidèles, hardis et vertueux » tandis que les Anglais sont « fiers et séditieux et de mauvaise conscience, infidèles à leur parole, comme il est appert par l'expérience ».

C'est au XVII^e siècle que l'on entrevoit deux races d'Écossais, fort différentes, les gens des Hautes Terres et ceux du pays bas. Maximilien Misson, réfugié protestant, rencontre à Londres des Écossais — évidemment des Lowlanders — qui lui décrivent le costume des montagnards — une espèce d'écharpe bariolée de toutes couleurs, croisant entre les cuisses, passant sur une épaule et quelquefois sur les deux, et laissant, dit-il, le reste du corps nu (c'est le costume primitif, le *plaid*, ancêtre de la jupe, ou *kilt*). « Ces gens-là, ajoute Misson, sont cruels, vindicatifs, vivant de pêche et de brigandage». Les autres Écossais (les Lowlanders) sont « gens doux, honnêtes, sachant vivre autant qu'aucune autre nation au monde » et passent pour gens d'esprit, « fins même et rusés plus que leurs voisins, et très capables dans les sciences.».

Cette observation date de la fin du XVII^e siècle. Soixante ans plus tard les Écossais allaient montrer qu'ils étaient bien gens d'esprit très capables dans les sciences, car la seconde moitié du XVIII^e siècle marque ce qu'on appelle l'âge d'or de la vieille cité d'Édimbourg. La ville nouvelle qui devait surprendre par la blancheur de ses bâtiments en pierre les voyageurs du XIX^e siècle, n'existait pas encore. La vieille ville seule dressait ses hautes maisons enfumées qui bordaient les rues raides et tortueuses. Ce fouillis de maisons, dont beaucoup existent aujourd'hui, s'accrochait à la pente qui descend du château jusqu'au palais d'Holyrood, tout-à-fait en bas, le long de la High Street, bordée d'hôtels blasonnés aux tourelles pointues. Là vivaient côte à côte les nobles, les bourgeois et le peuple, souvent partageant, à différents niveaux, la même maison de six à treize étages.

Les petites fenêtres irrégulières surplombent la ville basse ou regardent sur des cours noires et nauséabondes. Dans ces rues mal éclairées, le cri de « Gardeloo » (prenez garde à l'eau) avertissait nuitamment le passant de se garer.

Tel était le milieu où vivaient, méditaient et écrivaient ceux à qui l'Écosse de la fin du XVIII^e siècle devait sa gloire littéraire et philosophique. Dans un appartement d'une vieille maison de treize étages logeait leur chef incontesté, David Hume, philosophe sceptique, essayiste et historien, dont les ouvrages avaient une renommée mondiale ; là, de temps en temps il recevait son ami John Home, qui en 1756 avait fait jouer à Édimbourg sa tragédie autrefois célèbre, de *Douglas*. Cette pièce anodine avait si profondément choqué le presbytère d'Édimbourg, que Home se démit de ses fonctions de pasteur et alla tenter fortune à Londres, où l'accueillit son compatriote James Boswell, qui devait amener le Docteur Johnson faire un tour en Écosse et même dans les Hébrides [1]. John Robertson, également pasteur et également ami de Hume, historien de l'Écosse, de Charles-Quint et de l'Amérique, dont les ouvrages étaient aussitôt traduits en français, habitait la capitale ; là se trouvaient Dugald Stewart, successeur dans la chaire de philosophie morale à cet Adam Ferguson qui avait tant fait pour répandre en Écosse les idées de Montesquieu ; Hugh Blair, connu surtout pour sa *Dissertation sur Ossian*, Joseph Black, une des lumières de la chimie, dont le père, établi marchand de vins à Bordeaux, était un ami de Montesquieu [2]. En face d'Édimbourg, à Kirkcaldy, vivait Adam Smith, auteur de *La Richesse des Nations*, œuvre capitale de l'économie politique. Les philosophes Dugald Stewart et Hume, ainsi qu'Adam Smith, étaient non seulement très connus des philosophes et des physiocrates français mais ils faisaient de temps en temps leur apparition dans les salons de Paris, particulièrement ceux d'Holbach et de M^me Geoffrin. David Hume, malgré son mépris des usages du monde, était l'idole des salons littéraires et même aristocratiques. M^me de Pompadour et la Duchesse de Choiseul lui faisaient un accueil des plus cordiaux et M^me de Boufflers l'adorait. Un exemplaire d'un de ses ouvrages était regardé comme un ornement indispensable dans tout boudoir élégant. De Paris, Hume

1. *A Journey to the Western Islands of Scotland*, 1775.
2. F. T. Fletcher, *Montesquieu and English Politics*, p. 45.

écrit en 1763 : « Je ne respire que de l'encens, je ne marche que sur des fleurs [1]. » A cette époque de nombreux Écossais, jeunes seigneurs, médecins, écrivains, prenaient le chemin de Paris pour y parfaire leur éducation dans la capitale du monde civilisé. On se souvient que c'était un Écossais, le père Hoop ou Hope [2] qui expliquait à Diderot des aspects des mœurs britanniques... et chinoises ! La pensée philosophique et économique de l'Écosse exerça une forte influence sur les encyclopédistes et économistes français. Les ouvrages de Thomas Reid, le philosophe du bon sens, et de Dugald Stewart, simples par leur style et riches de faits, étaient longtemps en honneur dans les écoles de France [3]. L'influence de cette école écossaise n'était que la contre-partie de l'influence que la France avait exercée quelques années auparavant par l'*Esprit des lois* dont les idées furent incorporées dans les cours de philosophie donnés aux Universités de Glasgow, d'Aberdeen et d'Édimbourg. Le renouveau intellectuel en Écosse à cette époque a été dû, non seulement à l'Union avec l'Angleterre de 1707, mais en partie à l'influence des idées françaises. Dans les ventes actuelles de bibliothèques privées en Écosse, les catalogues révèlent combien les livres français étaient répandus au XVIII[e] siècle.

Il n'est pas étonnant qu'avec des professeurs aussi éclairés que Dugald Stewart, John Robertson, Adam Smith, Thomas Reid, Hugh Blair et le chimiste Black, les Universités écossaises fussent très florissantes pendant cet âge d'or. Vers 1820, elles avaient, à elles quatre, plus de quatre mille étudiants, tandis qu'à Oxford et Cambridge il n'y en avait que trois ou quatre mille en tout [4]. Ce fait est d'autant plus remarquable lorsqu'on se rend compte qu'alors l'Écosse avait seulement un million environ d'habitants, qui ne représentaient qu'un sixième de la population anglaise. Beaucoup de voyageurs soulignent l'activité intellectuelle intense à l'Université d'Édimbourg, et Louis Simond dit qu'Édimbourg est « le Birmingham de la littérature [5] », ce qui veut dire que cette université allait de l'avant, tandis que Oxford et Cambridge se reposaient alors sur leurs lauriers. Parmi les étudiants étrangers qu'attirait Édim-

1. *Letters of David Hume*, ed. Grieg I, 416.
2. R. L. G. Ritchie, *Studies in Romance Languages and Literatures*, p. 409.
3. V. Hennequin, *Voyage Philosophique*, (1834).
4. *Edinburgh Review*, Aug. 1825, p. 347.
5. L. Simond, *Journal*, I, p. 497.

bourg le plus connu en France est Benjamin Constant, que son père y amena en 1783, alors qu'il avait seize ans. Logé chez un professeur de médecine (seuls les étudiants les plus riches logeaient chez un professeur), le jeune homme fut inscrit à l'Université (alors dirigée par John Robertson l'historien) pour suivre les cours de langue grecque, enseignée par André Dalzel, dont on disait que son enthousiasme « vous donnait par contagion le goût de l'étude ». Là, suivant l'exemple de ses camarades écossais, il se mit avec grande ferveur à l'étude, nous assure-t-il dans le *Cahier rouge* [1], et alors commence ce qu'il appelle l'année la plus agréable de sa vie. Membre de la *Speculative Society*, il s'y distingua, dit-il avec une évidente satisfaction, comme écrivain et comme orateur, « quoique dans une langue étrangère ». Il se plut tellement à Édimbourg pendant ces dix-huit mois que, lors de sa fugue en Angleterre quelques années plus tard, il y retourna passer quinze jours avec ses anciens camarades écossais. Nous n'avons pas d'autres impressions de Constant sur l'Écosse ; il se peut qu'il ait fourni de la couleur locale à Mme de Staël pour *Corinne*. Quant à l'effet sur lui de son séjour en Écosse, on a attribué à cette expérience son habitude de travail sérieux [2].

Il n'y avait rien de romantique chez les intellectuels d'Édimbourg dans cette dernière moitié du XVIIIe siècle, sauf le milieu pittoresque où ils passaient leur vie. Ils étaient cosmopolites, ils écrivaient pour le monde cultivé de Londres et de Paris ; leurs ouvrages brillent, non pas par l'imagination débordante et la ferveur lyrique, mais par la puissance d'analyse, par la clarté, par la psychologie plutôt que par la poésie. Ils travaillent dans le même sens et avec les mêmes méthodes que les encyclopédistes français. L'Écosse représentée par l'école d'Édimbourg était simplement une des républiques de la fédération européenne des penseurs. Les Français qui voyaient l'Écosse à travers les écrits de la capitale croyaient avoir affaire à un peuple froid, érudit, sage, mesuré, plus porté vers la philosophie et les sciences que vers les beaux arts et la poésie. On connaissait les penseurs écossais ; on ne connaissait pas l'Écosse.

Cette vision partielle, imparfaite de l'Écosse, fut pendant longtemps celle des Anglais aussi bien que des Français, car

1. *Le Cahier Rouge*, pp. 13-16.
2. G. Rudler, *La Jeunesse de Benjamin Constant*, p. 164.

c'est à cette époque que les Anglais commençaient à explorer l'Écosse. Quand les guerres révolutionnaires et napoléoniennes leur fermaient le continent, de nombreux Anglais prenaient le chemin du Nord. Déjà en 1809, le premier numéro de la *Quarterly Review* affirme, avec peut-être un brin d'exagération, que tous ceux qui ont des prétentions à la mode font leur tour de six semaines dans les « régions hyperboréennes », publiant à leur retour des voyages philosophiques, pittoresques ou didactiques. L'Écosse devenait plus accessible, car tandis qu'en 1770 il fallait dix ou douze jours pour faire le voyage de Londres à Édimbourg, en 1786 soixante heures suffisaient. Les Highlands, qui n'avaient pas de véritables routes avant que le Général Wade et ses successeurs eussent construit des routes militaires pour mieux surveiller la région après les rébellions de 1715 et de 1745, possédaient, quand la paix permit de nouveau aux voyageurs français de se rendre en Écosse, un réseau de routes carrossables.

Ce sont deux des littérateurs du positif Édimbourg qui, dans un certain sens, sont responsables de la vague d'enthousiasme pour l'Écosse romantique qui déferle sur l'Europe à partir de 1760. James MacPherson, alors jeune précepteur inconnu, qui a publié cette année-là un recueil de seize poèmes attribués à Ossian, avait été encouragé à poursuivre cette entreprise par Home, l'auteur de *Douglas* et par Blair, professeur de littérature à l'Université ; conscients de la gloire qui rejaillirait sur leur patrie si l'Écosse possédait une épopée nationale, ils ont poussé MacPherson, qui était gêné et hésitant, à produire, grâce aux fragments de poésie gaélique qu'il avait réunis ou pourrait réunir, une épopée capable de rivaliser avec celles de la Grèce et de Rome. De là sont sortis *Fingal* et *Temora*, poésies épiques plus ambitieuses que les premiers fragments. Il y a eu, on le sait, une longue controverse sur l'authenticité des poèmes ossianiques. Le Highlander MacPherson, qui parlait gaélique sans être savant en littérature celtique, s'inspira sans doute des morceaux de poésie gaélique recueillis par lui, mais il y ajouta certainement des éléments de sa propre invention, forçant quelque peu la note de la mélancolie. Même aujourd'hui ces poèmes peuvent émouvoir, et l'on comprend l émotion profonde que les premiers fragments d'une poésie si originale, et qui paraissait si primitive, ont dû soulever chez

un public habitué à la poésie du temps. Le barde de Morven apporta une nouvelle idée de mythologie, il offrit une ample moisson d'images nouvelles, il fournit une atmosphère poétiquement vague au lieu de la netteté classique, à la place des alexandrins il déroula une prose cadencée aux rythmes bibliques. Mais l'élément original le plus puissant, comme Paul Van Tieghem l'a si bien montré, c'est le paysage ossianique, et c'est ce paysage surtout, si nouveau pour l'imagination française, qui en assura le succès en France. Le premier échantillon à paraître en France, assez exactement traduit par le ministre Turgot sur le texte anglais, fut publié dans le *Journal Étranger* trois mois après le premier petit recueil anglais :

Le sombre automne règne sur les montagnes, les brouillards grisâtres se reposent sur les collines, les ouragans retentissent sur les bruyères. La rivière coule ses eaux bourbeuses à travers la plaine étroite ; un arbre paraît seul sur la colline, et fait reconnaître la tombe de Connal. Les feuilles jetées en tourbillons par le vent, jonchent le tombeau du héros. Souvent les âmes des morts se font voir dans ce lieu, quand le chasseur solitaire et pensif se promène lentement sur la bruyère [1].

Cette poésie nouvelle émeut d'autres que des poètes, et le premier voyageur à visiter les paysages ossianiques est un géologue, Faujas de Saint-Fond, qui vient en Écosse en 1785, mais ne publie son livre qu'en 1797. Il se préoccupe de ses travaux scientifiques, observe les mœurs, mais il s'intéresse aussi à tout ce qui concerne les légendes d'Ossian. Explorant les Iles Hébrides en route pour Staffa, il remarque que les rameurs semblent faire le voyage avec plaisir, car ils aiment tout ce qui rappelle le barde national. Les chansons gaéliques dont ils accompagnent leurs efforts doivent être, pense-t-il, des chants d'Ossian, « car il n'y a personne dans ces îles depuis le vieillard jusqu'au jeune enfant qui ne sache par cœur de longues tirades ou des hymnes de cet antique et célèbre Barde [2] ». A Édimbourg, où Adam Smith l'amène entendre un concours de cornemuses, qu'il goûte très peu, il s'empresse d'acquérir une collection de musique gaélique. Il a beaucoup contribué en somme à faire mieux connaître en France les poésies d'Ossian, que Letourneur avait tra-

1. Cité par P. Van Tieghem, *Ossian en France*, I, 115. Ce morceau est repris dans *Carric Thura*, dans l'Ossian définitif.
2. *Voyage en Angleterre*, I, p. 370.

duites en 1777. D'autres voyageurs, notamment le citoyen Chantreau, ont publié leurs livres avant Faujas de Saint-Fond mais c'est lui qui a fait le plus pour la connaissance d'Ossian. A leur suite arrivent des voyageurs malgré eux, les émigrés. La petite cour du comte d'Artois vient s'établir au début de 1796 dans le sombre palais d'Holyrood. Les fugitifs sont trop occupés de leurs malheurs pour s'enthousiasmer pour la culture écossaise, mais Chateaubriand affirme que le duc de Berry avait découvert à Glasgow la littérature des bardes.

Les deux émigrés qui devaient faire le plus pour répandre le culte d'Ossian en France, Chateaubriand et Mme de Staël, ne sont pas venus en Écosse, mais l'un et l'autre ont décrit des scènes ou des paysages écossais. C'est Ossian que Mme de Staël consacre comme premier modèle de la littérature du nord, plus mélancolique, donc plus philosophique, que la littérature du Midi, car « la tristesse fait pénétrer bien plus avant dans le caractère ». Son zèle pour le Barde ne semble pas avoir duré, car Ossian ne reparaît guère dans son œuvre. On se souvient cependant de la célèbre scène dans *Corinne* où l'héroïne, devant un tableau inspiré par Ossian, prend sa harpe et, se mettant à chanter des romances écossaises, fait fondre le cœur d'Oswald. La romancière pensait-elle aux ballades écossaises qu'elle chantait elle-même dans le salon de Necker et à l'admiration d'un dignitaire écossais, Sir William Sinclair, en visite chez son père ? [1]

On sait que Chateaubriand, bien qu'il n'eût pas pénétré jusqu'en Écosse, se sentait bien des affinités avec le Barde. Il a réussi à faire du paysage écossais des descriptions plus frappantes que celles des voyageurs qui s'étaient donné la peine de se déplacer. Quoi de plus authentiquement ossianique (quoique matériellement inexact) que ce tableau des Orcades où il n'avait jamais mis le pied ?

Assis sur un autel brisé, dans les Orcades, le voyageur s'étonne de la tristesse de ces lieux ; un océan sauvage, des syrtes embrumés, des vallées où s'élève la pierre d'un tombeau, des torrents qui coulent à travers la bruyère, quelques pins rougeâtres jetés sur la nudité d'un morne flanqué de couches de neige, c'est tout ce qui s'offre aux regards. Le vent circule dans les ruines, et leurs innombrables jours deviennent autant de tuyaux d'où s'échappent des plaintes ; l'orgue avait jadis moins de soupirs sous ces

1. M Bain, *Les voyageurs français en Écosse* (1770-1830), p. 63.

voûtes religieuses. De longues herbes tremblent aux ouvertures des dômes. Derrière ces ouvertures on voit fuir la nue et planer l'oiseau des terres boréales [1].

Toute une série d'éléments du paysage ossianique sont réunis là ; ruines, torrents, tombeau, pins rougeâtres, plaintes du vent.

D'autres romantiques ne se contentent pas de créer de leur propre fonds ces paysages septentrionaux, mais tiennent à voir de leurs yeux les sites poétiques, et à entendre de leurs oreilles les chants gaéliques des bateliers, les airs mélancoliques des cornemuses. Charles Nodier, déjà auteur de poèmes publiés sous le titre d'*Essais d'un Jeune Barde*, arrive en Écosse chargé d'enthousiasme lyrique.

Caledoniam ! Caledoniam !, s'écrie-t-il. Que de souvenirs, que d'impressions dans le nom de la première contrée poétique dont la direction de mes études m'ait permis d'apprendre les brillantes aspirations ! Ici tout est naturel, grand, sublime ; tout porte le caractère d'une antiquité solennelle et inaltérable. Les mœurs de ce peuple, ses vêtements, son langage même sont purs de mélange comme lui [2].

Le paysage ossianique, toujours mélancolique, est vraiment impressionnant lorsque l'orage éclate sur les bruyères et les sommets, et Nodier, comme la plupart des visiteurs, a l'occasion de jouir de ce spectacle. Il en profite pour en faire un tableau dans le style ossianique, de façon à suggérer que pour lui les origines de la mythologie ossianique s'expliquent par les aspects que présente la nature :

Toutes les ombres des aïeux traînaient en courant de montagne en montagne leurs vêtements à longs plis, et s'entassaient confusément sur un point du ciel ; troupe immense et pressée au-dessus de laquelle on distinguait à peine le front sourcilleux de quelques vieillards à la barbe chenue, et le casque aux ailes d'aigle de quelques guerriers. Ce magnifique aréopage des bardes et des héros ne tarda pas à se dissoudre sur nous en pluie froide et pénétrante mêlée de grêle et accompagnée de toutes les rumeurs de l'orage répétées par tous les échos [3].

Lors de sa visite au lac Katrine, site célébré par Scott dans la *Dame du lac*, Nodier fait une rencontre qu'il n'ou-

1. *Génie du Christianisme*, III, v, v.
2. C. Nodier, *Promenade de Dieppe aux Montagnes d'Écosse*, p. 175.
3. *Op. cit.*, p. 293.

bliera pas de longtemps. La jeune batelière du lac, que Nodier appelle Mannah (est-ce un souvenir de la douce Moina d'Ossian ?) chante pour lui une chanson gaélique qui l'émeut profondément, et lorsqu'il est temps de dire adieu, cette jeune fille des Highlands, se souvenant peut-être de la vieille alliance entre la France et l'Écosse, met la main sur l'épaule de Nodier en disant « gallique », puis, se mettant la main sur le cœur, elle ajoute « gaélique ». Telle est la version donnée par Nodier et, après une scène si touchante, nous ne sommes guère surpris que Nodier renonce au scepticisme qu'il avait récemment exprimé sur les chants gaéliques. Cependant, un pasteur parlant gaélique et qui écrivait dans *Blackwood's Magazine*, exprime de façon catégorique ses doutes sur l'incident raconté par Nodier. Pour le pasteur, Mannah la batelière s'appelait de son vrai nom Mainey MacFarlane et il affirme que le chant gaélique n'était aucunement un poème ossianique mais plutôt une satire sur le seigneur de l'endroit, MacNab. Voici, d'après le pasteur, le refrain de cette chanson.

Fi, MacNab ! Fi, MacNab !
Embrasser une telle traînée !
Toi qui as embrassé toutes les jolies filles du lac Katrine.
Elle était bossue, elle était difforme.
Et tu l'as rendue si fière.
Qu'elle ne sait que minauder et faire des simagrées.
Et s'en vante à tout venant [1].

Que la vérité soit telle que le pasteur l'affirme ou que nous donnions notre confiance à la version de Nodier, l'important est que cette Mannah du lac Katrine va devenir la Jeannie du conte écossais de *Trilby*, que Nodier publiera aussitôt après son retour. Le voyage de Nodier devait fournir des traits pour d'autres contes et aussi des renseignements sur les superstitions écossaises, dont Nodier ne dit rien dans sa *Promenade*.

Au petit maître parisien, comme il appelle Nodier, le critique de *Blackwood's Magazine* préfère le sérieux Genevois

1. *Blackwood's Magazine*, mars 1822, p. 327.
Fie, Macnab ! Fie Macnab !
To go kiss such a drab !
You that kiss'd all the beauties on Katrine, Macnab.
She was hump'd, she was bow'd,
And you made her so proud,
She could nothing but simper and smirk and blab.

Necker de Saussure, dont les trois volumes in-8° paraissent en même temps que le mince volume du voyageur français. Ce Suisse est un homme qui cherche des faits, non un imaginatif, et il discute avec une consciencieuse ampleur l'authenticité des poèmes ossianiques, la langue, la poésie et la musique gaéliques. Saussure avait fait son voyage à loisir quatorze ans auparavant. Il visite les Hébrides, décrit la grotte de Fingal, écoute les rudes chansons des bateliers d'Ulva et se sent tellement ému qu'il se trouve joindre involontairement sa voix à ces chœurs dont il ne connaît, dit-il, ni les airs ni les paroles [1]. Deux ans après la publication du solide ouvrage de Saussure, le jeune Blanqui, quoique déjà préoccupé d'économie politique, est sensible au charme d'Ossian, qu'il regarde comme le poète qui exprime l'âme de l'Écosse, telle que l'ont faite les aspects variés du paysage et du ciel écossais.

Le plus ardent, le plus enthousiaste de tous les voyageurs romantiques, Astolphe, marquis de Custine, ami d'enfance de Chateaubriand, est venu en Écosse en 1822. Enchanté de quitter l'Angleterre, qu'il trouvait trop ordonnée, trop calme et trop industrialisée, il cherche la terre poétique où son imagination l'entraîne depuis longtemps. Il se rend bien compte que ce qui l'attire en Écosse, c'est le prestige des souvenirs. Il est si passionné d'Ossian que, dès la première halte en Écosse, il croit apercevoir, dessinées sur le ciel, les montagnes ossianiques [2] ! Rencontrant un jour un berger avec son troupeau il lui demande d'où viennent ces animaux, et lorsque le berger répond « Ils viennent du Morven », ce nom du pays qu'a chanté Ossian l'émeut tellement qu'il doit faire effort sur lui-même pour ne pas couvrir de baisers toute cette gent moutonnière.

L'âpreté du climat finit par avoir raison de la ferveur de ce jeune voyageur, et il termine son récit de la visite écossaise en affirmant frileusement : « Sans contredit le plus beau point de vue de l'Écosse est pris au coin du feu, vis-à-vis d'Ossian et de Sir Walter Scott [3] ». On peut lui pardonner ce mot de la fin si l'on sait qu'un Écossais du XVIII^e siècle, faisant allusion à une période de pluie qui avait duré neuf ou dix semaines l'avait qualifiée d'averse !

1. A. N. DE SAUSSURE, *Voyage en Écosse*, II, p. 273.
2. CUSTINE, *Mémoires et Voyages*, p. 300. C'est avoir bonne vue. Moins bonne cependant que le héros de l'*Aigle du Casque* qui, de Berwick, aperçoit le mont Hecla !
3. CUSTINE, *op. cit.*, p. 415.

Léon de Buzonnière, qui fait un voyage spécifiquement écossais, dont il publie le compte rendu en 1830, nous entretient longuement du palais d'Holyrood, où Charles X était venu se réfugier avec sa famille après les journées de juillet. Lui non plus n'a pas lu Ossian impunément. A peine arrivé sur le sol écossais, il voit s'en élever des vapeurs ossianiques. « Ce n'étaient pas, affirme-t-il, des brouillards opaques comme ceux de nos climats, mais une rosée légère suspendue dans l'atmosphère et reflétant les rayons du soleil, un voile de gaze jeté sur la nature, et répandant sur tous les objets une indécision de couleur et de forme qui plongeait l'âme dans une douce mélancolie ». Tel était le beau côté des vapeurs ossianiques. Buzonnière ajoute qu'elles sont extrêmement froides et pénétrantes.

Les vapeurs ossianiques risquaient évidemment de refroidir l'ardeur des voyageurs. Mais déjà une nouvelle étoile s'était levée en Écosse qui faisait pâlir celle d'Ossian. Nodier et Custine, comme Buzonnière, qui se promenait autour du lac Katrine un exemplaire de *La Dame du lac* à la main, se rendaient bien compte qu'un Ossian moderne éclipsait le vieux barde. Entre 1824 et 1830, on avait déjà vendu en France un million et demi d'exemplaires des romans de Walter Scott [1]. Et cette Écosse est infiniment plus diverse que l'Écosse d'Ossian, car Scott évoque non seulement les Hautes Terres (plutôt les *Highlands* du centre que ceux du nord et des Iles) mais l'ancien et pittoresque Édimbourg et, avec un plus grand succès encore, le pays de frontière où il avait passé son enfance et dont il connaissait à merveille l'histoire romanesque, les légendes et les superstitions.

Ce pays de frontière est une région de collines et de montagnes moyennes qui découpent sur le ciel des lignes courbes et sereines. Peu d'arbres, sauf au fond des vallées, où se dresse un bosquet de sapins ou de bouleaux ; des touffes épineuses d'ajoncs jaunes et des masses de fougères, des pentes que recouvrent des bruyères pourpres ou des mousses, forment un paysage solitaire où se promène le berger avec son troupeau. Dans les vallées où s'étendent les cultures des pays froids, orge, avoine et pommes de terre, se dressent des ruines au bord des rivières : les abbayes de Melrose, de Dryburgh, de Jedburgh, ou bien les hautes tours abandonnées

1. Voir L. Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique.*

à l'action destructrice du temps et hantées d'une tristesse profonde. Dans cette région du sud vivait un peuple un peu à part, bien que sur la route des incursions des armées anglaises. Les travaux agricoles étaient diversifiés par des guerillas entre clans — car les *borderers* étaient organisés en clans comme les *Highlanders* — et surtout par les attaques contre les hameaux et les fermes isolées pour enlever les bestiaux et les moutons. Parmi ces familles rustiques et guerrières étaient les ancêtres de Scott. Quand, chez un de ces hobereaux, les provisions venaient à manquer, le maître de la maison, en soulevant le couvercle du plat qu'on venait de servir, trouvait pour tout potage une paire d'éperons. C'était la façon pittoresque que prenait la dame pour lui faire comprendre qu'il était temps de chevaucher.

Nodier et Buzonnière auraient tous deux voulu voir Scott, qui, avec Ossian, représentait à leurs yeux l'Écosse littéraire ; ni l'un ni l'autre ne purent le voir, et c'est Amédée Pichot qui, dans son *Voyage* (le tome III est consacré presque entièrement à l'Écosse), devait dessiner le portrait de Scott vu dans la rue et dans sa maison, raconter ses propos et décrire sa demeure [1]. Pichot, qui a une large culture littéraire, s'occupe en premier lieu des écrivains anglais et écossais. On éprouve de la surprise à voir qu'il mentionne à peine Ossian, mais il nous assure qu'il était peu question du Barde dans les salons d'Édimbourg, en 1823 [2].

Dès son arrivée en Écosse, Pichot identifie les passants avec des personnages des romans de Scott. Il avait lui-même traduit en prose *La Dame du lac* et *Marmion* et il allait porter cette offrande au grand homme. Invité à déjeuner par Scott dans la maison de Castle Street, où furent écrits la plus grande partie de ses ouvrages, Pichot raconte par le détail la conversation. D'abord on parle des voyageurs en Écosse dont Louis Simond et Nodier. Scott remarque que Nodier avait peint les sites écossais en poète, mais Lady Scott lui reproche d'avoir dit que les dames allaient nu-pieds, car les Parisiennes, ajoute-t-elle, « ont dû bien rire aux dépens des sauvages beautés calédoniennes [3] ». *Blackwood's Magazine* s'était déjà égayé des remarques de Nodier sur les dames de Glasgow [4].

1. A. Pichot, *Voyage en Angleterre*, III, 182, 183.
2. *Op. cit.*, III, 236.
3. *Op. cit.*, III, 293.
4. *Blackwood's Magazine*, XI, 326.

Pichot visite ensuite le château d'Abbotsford, vaste édifice que Scott avait fait construire dans un genre gothique, avec des créneaux et des tourelles, des cheminées à l'antique, le tout se mirant dans les eaux de la Tweed. Partout, son imagination est réveillée par des souvenirs des poésies et des romans, surtout du *Lai du Dernier Ménestrel*, *Le Monastère* et l'*Abbé*. De retour à Édimbourg, Pichot voit son héros dans un nouveau rôle, celui de courtisan. Le roi Georges IV fait la première visite d'un roi hanovrien à la capitale écossaise et Scott, bon Tory bien que sympathique au romanesque de la cause jacobite, se trouve dans l'obligation, en sa qualité de Lord-Lieutenant, d'offrir à boire au roi dès son arrivée. Scott insiste pour garder le verre où avait bu Sa Majesté [1]. Cet acte de courtisanerie lui valut une haine implacable de la part de Stendhal [2], qui avait sans doute lu le récit qu'en avait fait Pichot. Mais en somme le livre de Pichot, par les détails sur Scott, ainsi que par l'enthousiasme avec lequel il décrit les paysages qui avaient servi de cadre aux romans et aux poésies, a dû augmenter la vogue de Scott en France et accroître le nombre de pèlerins littéraires que tentait une région plus abordable que la grotte de Fingal et les Iles Hébrides.

Pichot consacre un chapitre à Burns, le poète laboureur, et il traduit toute une série des poèmes ; provincial lui-même, il ne méprise pas le langage du terroir qui rebute quelques-uns, par exemple Louis Simond, et il apprécie la sensibilité, la verve satirique et l'humour de celui qu'on regarde aujourd'hui comme un plus grand poète que Scott. Pichot voit dans les chansons d'amour comme celles de Burns, qui étaient dans la tradition du pays, un antidote (jamais avoué par les Écossais et jamais remarqué auparavant par un voyageur français) à cet esprit de puritanisme qui tendait, dit Pichot, à répandre un voile funèbre sur toutes les physionomies écossaises [3]. Ces chansons de Burns avaient à l'époque un immense succès dans les salons d'Édimbourg et elles ont dû connaître un certain succès à Paris, puisque Pichot nous assure qu'on faisait à l'*Ambigu* une parodie d'une de ces chansons. Mais Burns n'a jamais été populaire en France comme Ossian ou Scott, et les

1. Pichot, *op. cit.*, III, 237.
2. *Lettre à Lord Byron*, écrite le 2 juin 1823 et non envoyée.
3. Pichot, *op. cit.*, III, 242.

poèmes où Leconte de Lisle s'inspire de Burns ne sont pas ce qu'il a écrit de mieux.

Il ne serait que juste de faire une place, parmi tous ces fervents romantiques, à un voyageur classique, Étienne de Jouy, Académicien et littérateur d'une fécondité extraordinaire. Ce classique est un admirateur de Walter Scott et en cette qualité il vient en Écosse, où il pratique une de ses spécialités, la peinture de mœurs. Voici une scène d'auberge. Jouy rentre après une chasse, les souliers déchirés :

Dans un des coins de l'immense cheminée était assise la vieille Molly, aïeule de la famille, filant et chantant une vieille ballade, dont l'air me semblait plus monotone que le bruit de son rouet ; dans l'autre coin un jeune enfant lisait dans un livre latin, car l'éducation est tout en Écosse, et près de lui un vénérable montagnard à cheveux blancs, revêtu du costume du pays, tenait d'une main un gros bâton sur lequel il s'appuyait, et avait la pipe à la bouche. Il ôta poliment son bonnet, et me demanda si la fumée du tabac m'incommodait. Qu'aurait pu faire de mieux un courtisan ? Je lui répondis que non. Comme j'ôtais mes souliers déchirés, il les regarda d'un air de pitié, et s'écria « Mon Dieu, quelles chaussures à danser avez-vous prises pour venir dans nos marécages ! Il n'est pas étonnant que vous ayez mal aux pieds ».

Le vieillard conseilla alors au chasseur de boire du whisky. « Je voulus essayer de suivre son avis », dit Jouy. « J'en pris une gorgée, mais je fus obligé d'y renoncer aussitôt ; il me sembla que j'avais la bouche pleine d'un feu liquide. Le vieillard rit de tout son cœur en voyant la grimace que je ne pus m'empêcher de faire ; il en prit un grand verre pour m'encourager et me prouver que ce n'était pas du poison, et le vida sans sourciller ; puis, me frappant doucement sur l'épaule d'un air d'affection, il me dit que c'était pour lui comme le lait de sa mère ; qu'il en buvait tous les matins un verre à jeun, et qu'une bouteille par jour ne l'effrayerait pas. Je lui demandai son âge : « Environ quatre-vingts ans [1] ».

Nous n'avons pas essayé d'énumérer tous les nombreux voyageurs qui sont venus voir Édimbourg et les Trossachs en touristes, ou qui se sont aventurés plus loin parmi les déserts de la Calédonie austère et sauvage [2], mais les échan-

1. *L'Hermite de Londres*, 4 vols, 1820 ; t. I, p. 118.
2. Voir bibliographie dans M. Bain, *op. cit.*

tillons que nous avons réunis suffiront peut-être pour montrer la variété d'expériences qu'a apportée le contact des Écossais et de l'Écosse. Les voyageurs de la fin du XVIII^e s., admirateurs du « bon sauvage » et ne pouvant, comme Chateaubriand, traverser l'Atlantique, étaient curieux de voir vivre un peuple primitif. Ils ne soupçonnaient pas combien il était difficile de voir le genre de vie que menaient les Highlanders, car l'existence patriarcale qu'ils avaient menée depuis des siècles venait alors d'être bouleversée par les réformes appliquées après la rébellion de 1745. Les nouvelles routes rendaient les voyages plus faciles, mais les auberges étaient tenues par des Lowlanders [1] ; et les visiteurs connaissaient forcément mieux les auberges que les petites fermes des Hautes Terres. Parfois, le voyageur ne parlait pas l'anglais, aucun ne parlait le gaélique, qui était alors la langue des deux tiers des montagnards et insulaires. Les Highlands devenaient accessibles, non pas les Highlanders. Il est évident que, pour connaître les mœurs des Hautes Terres, il fallait se fier à ses lectures... et à son imagination.

Qu'il s'agisse des visiteurs ou des Français plus casaniers qui voyaient l'Écosse à travers ses poètes, bardes antiques ou contemporains, le rôle de l'Écosse dans le romantisme a été le réveil de l'imagination. L'Écosse est la croisée qui ouvre sur l'infini et sur le rêve. Pour les uns, les paysages écossais suffisaient par eux-mêmes, étant assez différents de ce qu'ils avaient connu pour disposer à la rêverie. Mais ces sites pittoresques, ces contours si souvent estompés par la brume, avaient en plus tout le prestige que leur avaient conféré la sorcellerie du Barde du Morven et celle du romancier d'Abbotsford. Ce fleuve que le voyageur contemplait, ce n'était pas la Clyde mais la Clutha, chantée par Ossian, cette petite ville, qui dresse tout près sa forteresse et son rocher, ce n'est pas Dumbarton, c'est Balclutha, avec ses mélancoliques ruines près desquelles se battaient héroïquement, dans la nuit des temps, les nobles guerriers, là où se désolaient les belles vierges aux longues tresses. De même les vertes vallées, les tours et châteaux aux murs croulants près de la frontière étaient, grâce à Scott, le cadre où se déroulaient les âpres luttes entre Anglais et Écossais, ou, non

1. *Edinburgh Monthly Review*, mai, 1830, p. 491.

moins acharnées, les luttes entre les clans, existence angoissée qui paraissait, vue à deux siècles de distance, charmante et romanesque. Les Écossais, montagnards ou borderers portant le costume traditionnel — bonnet, plaid et kilt — fournissaient en eux-mêmes, tout comme le paysage, un spectacle pittoresque, mais combien plus séduisant si on percevait en eux les derniers enfants de Fingal ou les héritiers de ceux qui, dans les romans de Scott, chevauchaient si galamment à la recherche de l'aventure.

L'Écosse, en somme, donna aux romantiques le moyen de s'évader par l'imagination, loin des détails fastidieux de la civilisation moderne. Devant ces paysages d'une beauté étrange et mélancolique, l'on pouvait rêver. Les poètes aussi les conviaient à errer dans un passé lointain et merveilleux. L'histoire de l'Écosse a toujours été présentée, par ses chroniqueurs et dans ses ballades, sous un jour romanesque ; elle fourmille de légendes et de figures légendaires : les héros des luttes pour l'indépendance, Wallace et Robert Bruce, ou la tragique figure de la belle Marie Stuart, ou encore le jeune Prétendant Charles Édouard. Si Ossian a fait rêver Chateaubriand, Lamartine, Musset, et combien d'autres, c'est surtout Scott — L. Maigron l'a montré — qui a révélé à la génération romantique comment il fallait faire vivre l'histoire nationale. Le véritable successeur de Scott en France est Balzac qui, après avoir appliqué la méthode de Scott dans *Les Chouans*, l'applique ensuite au roman de la vie contemporaine.

Il serait aussi injuste d'exagérer que de négliger le rôle de l'Écosse dans le romantisme français. Ainsi que les petites rivières des Highlands amènent leurs eaux, non pas bourbeuses comme dans la traduction d'Ossian citée plus haut, mais brunies par la tourbe des bruyères, et colorent sans les altérer les grands fleuves, de même l'Écosse a apporté, dans le courant de la littérature européenne, des matières colorantes, dont les traces restent visibles longtemps après qu'il devient impossible de distinguer le courant tributaire.

F. C. Roe.

UN ÉPISODE DES RELATIONS LITTÉRAIRES FRANCO-AMÉRICAINES :

RÉGIS DE TROBRIAND

ET LA

REVUE DU NOUVEAU MONDE

(1849-1850)

Le 1er novembre 1849 paraissait à New-York, au bureau du *Courrier des Etats-Unis*, 12 Park Place, une revue intitulée *Revue du Nouveau Monde* ; rédigée entièrement en français et publiée par Régis de Trobriand, elle ne devait avoir qu'une existence assez brève puisque son 24e numéro, daté du 15 octobre 1850, allait en être le dernier. Elle est tombée depuis dans un oubli à peu près complet ce qui s'explique si l'on considère qu'elle ne se trouve dans aucune bibliothèque française et que seules quelques bibliothèques des Etats-Unis, notamment la bibliothèque publique de New-York et, à Washington, la bibliothèque du Congrès, possèdent ses quatre gros volumes. Le petit-fils de son fondateur, ayant eu l'amabilité de la mettre à notre disposition à l'occasion de nos recherches sur le comte Régis de Trobriand qui, quinze ans plus tard, devait devenir général dans l'armée des Etats-Unis et citoyen américain, nous avons pensé que parler de cette revue contribuerait à faire mieux connaître dans quelle mesure on appréciait dans l'Union américaine, il y a un siècle, la culture française.

*
* *

Au seuil de cette année 1850 qui allait être si décisive pour l'avenir des Etats-Unis, quelle était la situation de la presse de langue française à New-York ? Un voyageur français qui y débarqua le 13 septembre 1852 et demeura

trois ans dans la patrie de Washington, nous a laissé un tableau [1], qui, bien qu'un peu postérieur, peut fort bien s'appliquer à l'année qui nous intéresse.

La presse française est représentée dans plusieurs des grandes villes de l'Union par des journaux et des revues écrits en français. Le *Courrier des Etats-Unis*, publié à New-York, passe à juste titre pour le meilleur journal français d'Amérique. Il doit sa prospérité première aux efforts intelligents et au talent d'écrivain de M. Gaillardet, qui en a été le propriétaire, le rédacteur en chef, et un peu d'abord l'imprimeur et peut-être le colporteur... M. Gaillardet, après une lutte difficile, longue et méritoire est enfin parvenu à faire du *Courrier des Etats-Unis* un organe important, même à côté des journaux américains les plus influents. Après avoir cédé la propriété de son entreprise, M. Gaillardet est revenu à Paris, où il vit paisiblement du fruit de ses labeurs ; ce qui ne l'empêche pas d'enrichir son ancien journal d'une correspondance hebdomadaire, faite avec beaucoup de tact et beaucoup d'esprit, et que tous nos compatriotes, en Amérique, attendent par chaque steamer comme une voix consolante et amie qui leur parle de la patrie absente. Le rédacteur en chef du *Courrier des Etats-Unis*, est actuellement M. Émile Masseras, qui continue l'œuvre de M. Gaillardet avec le concours actif de M. de Trobriand et sous la direction générale du propriétaire-gérant M. Charles Lassalle [2].

Ce *Courrier des Etats-Unis*, fondé en 1828, était un des plus anciens journaux de langue française qui aient été publiés en Amérique du Nord. Il devait durer plus d'un siècle, puisqu'il a paru jusqu'à la seconde guerre mondiale. En 1849 il paraissait trois fois par semaine et ce n'est qu'au début de 1851 qu'il allait devenir quotidien [3].

Régis de Trobriand, issu d'une très ancienne famille bretonne, venue jadis d'Irlande et dont une branche s'était fixée en Touraine, était né le 4 juin 1816 au château des Rochettes aux environs de Tours. Son père, valeureux combattant des guerres de l'Empire, avait cependant accueilli avec joie la Restauration qui le nomma général. En 1830, plutôt que de se rallier à Louis-Philippe, l' « usurpateur », il donna sa démission et se retira aux Rochettes ; du même coup la carrière militaire qui avait été celle de tant de ses

1. Oscar Comettant — *Trois ans aux Etats-Unis. Étude des mœurs et coutumes américaines* — 2e éd. Paris, 1858.
2. O. Comettant, *op. cit.*, pp. 237-238.
3. Alexandre Bélisle, *Histoire de la presse franco-américaine...* Worcester (Massachusetts), 1911, p. 360.

aïeux depuis le Moyen-Age lui fut fermée. Tout en faisant, sans grand enthousiasme, ses études de droit à Rennes d'abord, à Poitiers ensuite, il écrivit un roman historique, *Les Gentilshommes de l'Ouest*, qui racontait l'activité des légitimistes bretons au cours de la tentative malheureuse de la duchesse de Berry en 1832. Lorsqu'il fut publié en 1841 à Paris, son auteur venait de s'embarquer pour les Etats-Unis à la suite d'une décision presque subite prise sur la proposition de son jeune ami, le comte Armand de Macarty qui allait s'occuper de vastes plantations à Cuba [1].

Peu après son arrivée à New-York, le jeune Trobriand visita le Nord-Est des Etats-Unis et le Canada français où il fut fort intéressé par la résistance des Canadiens de langue française à l'emprise anglo-saxonne ; l'insurrection sanglante de 1837, encore présente à tous les esprits, lui inspira un roman politique, *Le Rebelle*, écrit du reste un peu à la hâte et qui parut d'abord en feuilleton à la fin de 1841 dans le *Courrier des Etats-Unis*. Ce bref récit fut publié l'année suivante à Québec, précédé d'une note de l'éditeur qui se terminait ainsi :

> Après avoir dépeint d'une façon pittoresque et brillante les luttes si héroïquement insensées des Vendéens français, il appartenait à M. de Trobriand qui a visité dernièrement le Canada, de retracer les luttes non moins héroïques et non moins insensées peut-être dont a été ensanglantée cette autre Vendée du Nouveau-Monde.

Ce livre inquiéta les autorités anglaises qui condamnèrent l'éditeur à six mois de prison.

Fort bien accueilli par la haute société de New-York, Régis de Trobriand se lia particulièrement avec la famille d'Isaac Jones, président de la « Chemical Bank » et il fut bientôt fiancé à sa fille Mary. Après leur mariage, célébré à Paris en 1843, les jeunes époux voyagèrent en Europe puis séjournèrent à Venise jusqu'en 1847. Revenu en Amérique à la fin de cette année-là, Régis y publia dans le *Courrier des Etats-Unis* d'intéressantes chroniques musicales et littéraires qui eurent un vif succès, ce qui l'encouragea dans son projet de créer à New-York une revue.

1. On trouvera beaucoup de renseignements à cet égard et sur toute la vie de Régis de Trobriand dans le gros volume publié à New-York en 1910 par sa fille Mme Post, sous le titre *The life and memoirs of comte Régis de Trobriand, major-general in the army of the United States.*

*
* *

Le premier numéro de la *Revue du Nouveau Monde*, baptisée ainsi à l'instar de la *Revue des Deux Mondes*, commence par une longue préface de son directeur, qui allait être en même temps son principal collaborateur.

Trobriand fait d'abord observer que sa revue paraît dans des conditions favorables puisqu' « en prenant place dans la presse des Etats-Unis, elle n'a ni lutte à engager, ni rivalité à soutenir et s'adresse à des lecteurs qui n'avaient pu encore, de ce côté de l'Océan, trouver dans un recueil français ce que nous prenons l'engagement de leur offrir ».

Nous croyons le moment venu, continue-t-il, de fonder sur de larges bases, une publication qui, aux Etats-Unis, encourage la pratique de la langue française, et familiarise les esprits avec toutes les variétés du mouvement intellectuel et artistique qui constitue la double suprématie de notre pays natal. C'est un lien de plus que nous avons l'ambition de nouer entre les deux contrées, et une occasion que nous recherchons de relever bien des erreurs et de corriger encore bien des préjugés. Trop longtemps les Américains n'ont vu la France qu'à travers le voile mensonger des élucubrations britanniques. La conformité de langage les a, pendant bien des années, conduits forcément à puiser dans les publications anglaises des notions erronées dont on commence enfin à reconnaître les abus. C'est là le premier bienfait qu'ont rapporté à ce pays-ci tant de voyageurs que les loisirs de la fortune, ou les ambitions légitimes de l'intelligence, ont conduits en Europe pour y étudier par eux-mêmes les peuples qui ont précédé celui-ci dans les voies de la civilisation. Études fécondes pour la nation américaine, dont la destinée semble grandir d'année en année de tout ce que l'expérience a fourni, de siècle en siècle, aux nations européennes.

Aussi, est-ce aujourd'hui un fait incontestable aux Etats-Unis, que le développement croissant de la langue française parmi les classes élevées, où la culture de l'esprit se perfectionne le plus par les ressources de l'éducation. Là, elle est devenue à la fois un complément nécessaire des études de l'enfance, une élégance recherchée dans les plaisirs de la jeunesse et une utilité impérieuse pour les occupations intellectuelles de l'âge mûr.

Si, en pareil cas, la publication d'une revue française est opportune et répond à un besoin général des esprits, c'est une conclusion qui nous mène à faire le public juge de l'à-propos de notre programme et de notre capacité à le remplir.

Régis de Trobriand déclare ensuite : « Nous avons dit notre but. Nos moyens sont tout entiers dans l'exposé de nos préférences et de nos sympathies ».

En littérature il veut « tout ce qui vient du cœur et procède par l'esprit ». Cela veut dire que l'on s'intéressera surtout aux écrivains « corrects, élégants, spirituels, observateurs, qui ont mis en scène la société française avec ses défauts et ses qualités, ses péchés et ses vertus. Il y en aura pour tous les goûts, romans, nouvelles, poésies, feuilletons et aussi extraits de la *Revue des Deux Mondes* et de journaux de France comme *La Presse*, *Les Débats*, *Le Constitutionnel* et *Le National*. Mais on ne se contentera pas de reproduire des pages parues en Europe :

Une portion au moins égale de notre publication sera consacrée à la rédaction originale. Elle embrassera les correspondances régulières que nous nous sommes assurées des deux côtés de l'Atlantique, de Paris à San Francisco, de Québec à La Havane, à la Nouvelle-Orléans, et jusque dans l'Amérique du Sud, et les correspondances occasionnelles dont nous serons redevables à nos amis ou à nos lecteurs (ces autres amis inconnus) à qui nos colonnes seront ouvertes sous la seule réserve de nous laisser juges de l'opportunité ou de l'importance de leurs communications... La Revue aura ses voyages et se répandra loin, si elle trouve des abonnés jusqu'où nous irons rechercher pour eux les souvenirs de la vie passée en France, en Italie, en Allemagne, aux Etats-Unis, à l'île de Cuba, partout où, par un bonheur de la destinée, nous pouvons conduire nos lecteurs du palais des rois à la hutte des esclaves.

Enfin on n'oubliera pas d'examiner avec impartialité et scrupule les productions littéraires américaines.

Dans le domaine artistique la Revue accueillera « tout ce qui vient de l'inspiration et procède par le talent ». Là encore les productions du Nouveau Monde auront leur place à côté de celles de l'Europe. Quant aux sciences on prendra « tout ce qui vient du savoir et procède par le travail ». Enfin, en politique, « tout ce qui vient de la raison et procède de la logique ». Ce qui veut dire que l'on prendra peu de choses, car d'une part, on ne veut pas prendre parti et, en outre, on laissera le détail des faits aux journaux. Trobriand conclut :

Enfin, la Revue préférera : En tout, ce qui vient du génie, de quelque façon qu'il procède. Mais le génie est chose si rare que, faute de trouver de ce côté à donner cours à nos prédilections,

nous nous estimerons encore heureux de les prodiguer au bon sens qui n'en est que la même monnaie. Voilà notre programme et nos engagements. L'on sait désormais ce que sera la Revue du Nouveau Monde. Maintenant, à l'œuvre !

Comment ce vaste programme allait-il être rempli ?

Voici le sommaire du premier numéro : Après la préface dont nous venons de donner des extraits, on y lit un récit dramatique intitulé *Jasmina* ; il est signé J. B. Tissot et se passe à Alger en 1831. Viennent ensuite un compte rendu du Congrès de la Paix qui s'est tenu à Paris en août 1849, des souvenirs assez superficiels de Régis de Trobriand, intitulés « Croquis d'été », du même auteur encore l'examen des conditions nécessaires au succès d'un opéra italien à New-York, la réimpression d'une poésie de Lamartine, « Le Coquillage », et enfin une chronique artistique et un bulletin scientifique. Il est dit, à la fin de ce numéro, de 64 pages, que la Revue n'admettra aucune réclame.

Le numéro suivant, daté du 15 novembre 1849, présente une composition analogue. Il débute par un article très superficiel de Régis de Trobriand, « Villégiatures et Flirtations », et se poursuit par la réimpression du début d'une pièce d'Octave Feuillet, « Rédemption ».

Le troisième numéro présente à notre avis un intérêt beaucoup plus grand, car on y trouve le début des « Souvenirs » de Trobriand, qui rempliront de nombreuses pages de la *Revue du Nouveau Monde* et où il raconte un voyage qu'il fit en 1849 dans le Sud des Etats-Unis et à Cuba, en compagnie du baron Alphonse de Rothschild, qu'il avait eu l'occasion de rencontrer fréquemment dans les salons de Paris. Ils passèrent deux mois dans l'île et furent admirablement reçus par les planteurs espagnols [1].

Le chapitre intitulé « La Havane et les Havanaises », par lequel commence le numéro du 15 décembre 1849, se lit avec infiniment d'intérêt. Que l'on juge par cette description de la vie d'une Havanaise, personne fort difficile à rencontrer.

Une Havanaise en effet ne se voit jamais à pied dans la rue, et cela pour deux raisons : la première, et celle-là suffit, c'est qu'il n'y a ni trottoir, ni pavage qui permette à une femme du monde

1. Pour ceux qui s'intéresseraient à ce récit signalons que l'auteur l'a reproduit, en l'abrégeant un peu, dans l'*Illustration*, nos des 2, 9 et 23 avril, 15 et 22 octobre 1853, et en l'illustrant de dessins qu'il avait exécutés lui-même sur place.

d'y poser deux petits pieds délicats ; et à La Havane les pieds de femme sont si petits et si délicats ! La seconde, et celle-là n'est guère moins bonne, c'est que le climat est trop chaud pour ne pas faire les femmes paresseuses. Remarquons que la paresse qui n'est au Nord qu'une inaptitude peu louable, devient au Sud quelque chose de charmant... En réalité l'activité d'une créole n'éclot qu'à l'heure où se fait la nuit, comme les fleurs de nos climats, qui n'ouvrent leurs pétales qu'aux émanations du soir, et les referment sur une goutte de rosée quand le soleil reparait aux bords des cieux.

Le *Courrier des Etats-Unis* appréciait très favorablement le 18 décembre 1849 le quatrième numéro de la jeune revue : « Cette livraison offre la variété la plus piquante, en même temps qu'elle est d'une valeur extrême. Les emprunts faits aux publications françaises sont du meilleur choix ». Il s'agissait d'un extrait d'un article de Cucheval-Clarigny. « Des émigrations européennes aux Etats-Unis », paru peu auparavant dans la *Revue des Deux Mondes*, d'une copie du testament du Duc d'Orléans, fils aîné de Louis-Philippe, mort tragiquement en 1842 et de charmantes poésies de Théophile Gautier et d'Antony Deschamps. Le journal français de New-York continuait : « la chronique artistique, à part les appréciations si pleines de goût de l'éditeur, a une verdeur toute nouvelle, puisée dans une polémique vivement et spirituellement engagée ». Ceci visait une critique du théâtre italien dans laquelle Trobriand constatait que la critique musicale s'était beaucoup développée à New-York depuis deux ans, ce qui du reste n'avait pas eu que des avantages. Il appréciait ensuite deux opéras italiens, alors très à la mode, *Ernani* et *Maria di Rohan*. On parlait ensuite des œuvres récentes de sculpteurs et de graveurs new-yorkais.

Le numéro du 1er janvier 1850 de la *Revue du Nouveau Monde* s'ouvre par une chronique de son animateur intitulée précisément « Le Nouvel an 1850 » dans laquelle, fait assez exceptionnel dans cette revue d'où la politique est presque toujours bannie, il dresse un bilan de la situation de l'Europe en ce milieu de siècle. Après avoir constaté que « les Etats-Unis semblent l'objet de toutes les prédilections de la Providence, chaque année qui finit leur laisse un héritage, et chaque année qui commence leur apporte un tribut nouveau », ce qui fait qu'on ne peut rien leur souhaiter, il rap-

pelle que, s'il « a trouvé une patrie dans le Nouveau Monde », il n'a pas oublié le pays de sa jeunesse, et il écrit ceci :

C'est donc à l'Europe surtout que nous songeons dans cet instant qui, d'un siècle finit la première moitié et commence la seconde. Mais, nous y songeons avec un découragement profond, car (faut-il le dire ?) nous ne croyons plus ni à sa grandeur, ni à ses destinées futures. « En effet, l'Europe est atteinte d'un mal irrémédiable pour les sociétés comme pour les individus : la vieillesse ». Et, après une brillante esquisse historique, il conclut « Ainsi, voilà qui est constaté : la civilisation, depuis sa naissance, a incessamment et invariablement marché du Levant vers le Couchant... L'Europe est étroitement liée à toutes les traditions de son passé ; les réformes l'effrayent, les innovations l'étonnent, et, en ce moment, elle donne au monde le triste spectacle de sociétés luttant contre les destinées progressives de l'humanité, dans les convulsions produites par l'antagonisme qui existe entre les éléments de résistance plus particulièrement inhérents à chacune d'elles, et les forces motrices qui se dégagent du mouvement général. Les grands esprits qui dominent dans le conflit des théories et des faits élèvent en vain la voix ; en vain luttent-ils sans relâche avec toute l'autorité persistante de leur conviction. S'ils ébranlent l'inertie publique sur une question vitale, c'est pour voir retomber aussitôt l'opinion dans ses appréhensions timorées. Si la pression souveraine des événements et des lois providentielles détermine à une heure donnée quelque terrible explosion, quelque catastrophe féconde qui d'un coup devrait rompre les chaînes du passé pour donner carrière à l'avenir ; au lieu de favoriser, de régler cet élan vers des destinées nouvelles, que font les hommes placés par les circonstances à la direction de l'Etat ? Tous s'accordent dans un mensonge commun ; tous se mettent à l'œuvre dans un effort hypocrite pour arrêter l'élan qui les emporte, l'enfermer dans un réseau d'intrigues, où chacun noue sa maille. Après l'action, nous avons la réaction avec son cortège de haines et de terreurs, et la protestation obstinée des hommes qui prennent jusqu'au nom de Dieu pour entraver les décrets de sa Providence.

C'est là le plus faux, le plus déplorable des errements d'un peuple vieilli ; c'est une rébellion perpétuelle contre l'humanité, et la lutte la plus misérable des égoïsmes particuliers contre les grands intérêts généraux. Voilà pourtant les fruits produits par la révolution de février (1848) qui eût pu être le signal d'une régénération du Vieux Monde et ne sera en effet qu'un avortement immense.

Deux peuples se sont montrés admirables, les Hongrois et les Vénitiens. Cependant :

La Hongrie et Venise ne se sont levées que pour sauver leur nationalité, et c'est à ce sentiment souverain que revient tout l'honneur de leur héroïsme. Les éléments démocratiques n'ont joué là qu'un rôle secondaire et parfois funeste.

... Quant à la seconde moitié du XIX^e siècle, puissent nos prévisions ne pas se réaliser, et les dégénérescences qui se manifestent dans le Vieux Monde ne pas en accélérer la ruine par tout ce que ces cinquantes années nouvelles vont apporter de prospérités, de grandeurs et de gloires à l'Amérique du Nord !...

Les deux numéros de janvier 1850 sont fort intéressants. En dehors de l'article dont nous venons de parler, on y remarque un récit de Gabriel Ferry intitulé « Une campagne de chasse en Californie et dans l'Océan Pacifique », un article de Daniel Stern, « De la Femme », des souvenirs de Paul de Molènes sur la Révolution de 1848...

*
* *

Après ce premier volume de la *Revue du Nouveau Monde*, qui ne compte pas moins de 382 pages, le second volume qui en compte presqu'autant est précédé d'une note où Trobriand fait le point. Il s'en dégage un optimisme peut-être un peu forcé. Après s'être félicité de l'attitude de la presse américaine, il écrit :

On sait quel est notre programme, et depuis l'apparition de notre premier numéro nous n'y trouvons rien à changer. Nos idées sont les mêmes, nos préférences ne varient point. En jetant un dernier coup d'œil sur les matières qui composent notre premier volume, nous osons croire qu'on ne nous accusera pas d'avoir failli à nos promesses. Les noms de Lamartine, Alfred de Musset, Sainte-Beuve, Octave Feuillet, Théophile Gautier, Paul de Molènes, Daniel Stern... répondent déjà pour nous. Nous en aurons bien d'autres encore à ajouter à cette liste brillante à mesure que nous avancerons davantage dans la carrière de publicité où les immunités des pays étrangers nous assurent des privilèges dont nous ne pourrions jouir en France.

Suivant son habitude, Trobriand dresse un bilan de la situation le 1^er mai 1850, au début du 3^e volume. Il est encore optimiste. Nous en extrairons ce passage consacré à l'accueil de la presse américaine :

Le *Home Journal* en traduisant la série complète des « Bals de New-York », avec cette perfection qui n'appartient qu'au style

brillant de N. P. Willis [1], n'a pas peu contribué à leur publicité. Le *Transcript* de Boston, le *Saturday Visitor* de Pittsburg, le *Clipper* de Baltimore... enfin à New-York le *Literary World* et le *Saroni's Musical Times* en ont fait l'objet de remarques dont la bienveillance était d'autant moins suspecte que plusieurs dans le nombre diffèrent d'opinion avec nous sur certains points.

Nos articles sur le Canada reproduits par les journaux du pays n'ont rencontré parmi eux que des dissidences partielles résultant de leur ligne politique ; mais nous n'en reconnaissons pas moins tous les droits de la polémique, et nous ne sommes pas plus indifférents aux objections de la *Minerve* de Montréal, qu'aux adhésions de l'*Avenir* et du *Moniteur canadien*, convaincus que la discussion libre et loyale est toujours le seul moyen de faire jaillir en définitive la vérité... Enfin, nous retrouvons avec plaisir diverses traductions ou reproductions de la *Revue* dans des journaux comme l'*Albion* de New-York, le *Whig* de Richmond, le *Picayune* ou le *Daily Crescent* de la Nouvelle Orléans.

Ce troisième volume mériterait lui aussi d'être examiné en détail; tous les genres y sont bien représentés. Signalons un article de Xavier Eyma sur « les lettres et les arts aux Etats-Unis [2] ».

Dans le quatrième et dernier volume de sa revue, Trobriand a préféré ne pas parler de la situation de celle-ci ; nous y lisons par contre une intéressante nouvelle, *Dolorès*, qu'il a située à Cuba. Nous parlerons plus loin de son roman vénitien *Léonora Zorzi*. Il est significatif de trouver dans le dernier numéro de la *Revue du Nouveau Monde* un fragment de *Lélia*, « La Mort de Sténio », que Trobriand apprécie comme suit : « œuvre effrayante de George Sand, où se déchaîne toute l'exagération fougueuse du génie, mais où la sublimité du talent se montre au travers des égarements les plus désordonnés ». Après une dernière chronique artistique et musicale, d'après laquelle les artistes se sont toujours particulièrement intéressés à la revue qui va cesser de paraître, nous en arrivons à un « Epilogue », où Trobriand explique la situation.

Celle-ci commençait à devenir inquiétante lorsque l'on vit diminuer les 600 abonnements, que pourtant l'on aurait bien voulu dépasser. Comment s'expliquer ce peu de succès ?

1. Nathaniel P. Willis (1806-1867) écrivain facile et populaire qui connut une grande vogue vers 1850 ; rédacteur en chef du *Home Journal*, il était un ami intime de Trobriand.

2. *Revue du Nouveau Monde*, 1er juin 1850, pp. 141 à 147. Xavier Eyma (1816-1876) a écrit d'intéressantes études de mœurs et de voyages sur l'Amérique.

La Louisiane, semble-t-il, aurait dû s'intéresser d'une manière toute particulière à cette revue. Or, celle-ci n'y a eu au total que seize abonnements ! Cette phrase désabusée montre à quel point l'influence française y déclinait déjà, il y a un siècle : « Les Créoles y dorment pendant la lente consomption de leurs journaux s'éteignant les uns après les autres à petit bruit, comme tout ce qui est encore français là-bas ».

Cuba a tenu, grâce aux souvenirs de Trobriand, une place de choix dans sa revue. Mais il s'était aliéné certains milieux pour avoir évoqué une aimable Cubaine qui abritait derrière un éventail, dans une église, ses confidences à un beau cavalier. Comme Trobriand l'écrit spirituellement :

Prêtez-moi Bernardin de Saint-Pierre pour décrire l'ouragan qui se déchaîna dans l'île de Cuba contre le profane ventilateur La croisade fut prêchée dans les journaux ; peu s'en fallut qu'elle n'envahit la chaire, et l'on m'a assuré qu'il avait été question de me brûler en effigie sur un bûcher de *Revues du Nouveau Monde*. Quoiqu'il en soit, il parait qu'il s'est formé une sainte ligue dont les cordons sanitaires ont mis notre œuvre en interdit. Il n'est guère qu'une trentaine de suspects qui aient osé y souscrire.

Echec aussi fâcheux, au Mexique, en Californie, en Amérique du Sud.

Le Canada n'aurait-il pas dû être un terrain d'élection pour la *Revue du Nouveau Monde* ? Dès le 5 novembre 1849 Régis de Trobriand n'avait pas manqué de la recommander au Comité de rédaction de l'*Avenir*, journal français de Montréal. On lui répondit — quinze jours plus tard — par une lettre aimable [1].

Ce fut avec une satisfaction bien vive que nous avons vu à la tête d'une entreprise littéraire dont l'utilité était depuis longtemps reconnue, un nom qui réunissait au titre d'homme distingué par les talents et les connaissances, celui bien plus précieux pour nous d'un vieil ami de notre pauvre pays... Outre le concours que nous nous efforcerons de vous donner pour le succès matériel de votre entreprise, il nous sera peut-être possible de vous transmettre quelque article, afin de vous mettre en état de faire un peu sortir de son existence obscure ce coin négligé et oublié du Nouveau Monde.

1. Cette lettre a été publiée par Mme Post dans son livre p. 173-4. On peut la rapprocher d'une lettre écrite par R. de Trobriand au *Courrier des Etats-Unis* le 2 avril 1842 et publiée dans le même ouvrage, p. 58.

Ces phrases ne durent guère être suivies de résultats pratiques si l'on en juge parce qu'écrit Trobriand dans son « Épilogue ». « Le Canada nous a prouvé d'une façon péremptoire que parler le français n'était pas toujours un motif de le lire »[1]. Si la *Revue du Nouveau Monde* a pu tout de même vivre un an, c'est grâce à New-York à qui l'auteur du « Rebelle » rend cet hommage vibrant :

Où donc avons-nous trouvé l'appui qui nous a permis de continuer pendant toute une année le cours de notre publication ? Où donc le prix des souscriptions a-t-il été versé intégralement à notre caisse, soit d'avance, soit à la fin de chaque trimestre échu ? Où nos lecteurs ont-ils accueilli et apprécié avec un jugement intelligent les articles les plus fins d'observation, les plus colorés de style, les plus élevés de pensées que nous empruntions pour eux aux meilleures publications de France ? Il faut que nous le proclamions bien haut pour l'honneur de notre patrie adoptive : Tout cela s'est rencontré dans New-York. Non, il n'est pas vrai que New-York ne soit qu'un vaste entrepôt commercial où s'accumulent et s'échangent les produits des deux continents ; non, il n'est pas vrai que ses habitants y soient tous exclusivement adonnés aux affaires et qu'ils s'y montrent insensibles aux fruits intellectuels de la civilisation la plus avancée. New-York, la ville la plus riche, la plus active, la plus entreprenante, la plus industrieuse du peuple le plus progressif de la terre, New-York couvre désormais de sa protection éclairée toutes les branches intellectuelles du développement humain et encourage puissamment tous les raffinements élégants qui complètent la gloire des grandes nations. Si les arts déclinants en Europe cherchent de nouvelles voies dans le monde, c'est New-York qui les accueille, qui les encourage, et c'est là que le niveau artistique s'élève avec une rapidité presqu'égale aux progrès incessants de l'industrie. C'est New-York qui ouvre à tous les peintres américains ou étrangers des galeries où ils fondent leur réputation et leur fortune ; c'est New-York qui bâtit des théâtres et des salles de concert où la recette d'une soirée peut égaler pour un grand artiste le revenu d'une saison à Londres ou à Paris. C'est New-York qui lit et comprend les œuvres littéraires des deux mondes avec un esprit de jour en jour plus libéral et plus dégagé de l'exclusivisme étroit qui, ailleurs encore, opprime et gêne la pensée. C'est New-York enfin qui, adoptant partout ce qui se produit de beau ou de bon de l'autre côté de l'Océan, modifie ses anciennes habitudes, adopte toutes les élégances nouvelles, bâtit des palais, anoblit son luxe et transforme sa société, se préparant

1. Allusion aux mesures prises en 1842 par les autorités canadiennes contre « Le Rebelle ».

ainsi à devenir dans un temps que l'on peut prévoir, la métropole du monde et le centre du réseau humain qui enserre le globe.

Et pourtant, malgré l'accueil si favorable de New-York, cette « Revue » n'a pu être établie sur des bases solides :

D'abord, nous avons pris notre essor de trop haut. En nous maintenant dans un cercle d'articles philosophiques et littéraires de grande portée, ou de proverbes et de nouvelles pleines d'études psychologiques, nous avons trop oublié que ces œuvres de nos premiers écrivains étaient conçues et publiées pour une société beaucoup plus vieille que celle-ci, et par conséquent beaucoup plus mûre pour l'intelligence de ces matières. Le tableau de mœurs tout étrangères au Nouveau Monde devait nécessairement exciter moins d'intérêt et rencontrer des appréciations moins compétentes dans un milieu différent de celui auquel il se rapportait directement. La moindre des allusions, le détail le plus délicat de ces pages précieuses sont saisis en Europe par toute une société à laquelle l'expérience des civilisations les plus raffinées rend cet ordre d'idées tout à fait familier. Dans l'Amérique du Nord, à New-York même, il n'en saurait être encore ainsi, et l'on a dû trouver à s'étonner, par exemple, des deux proverbes d'Octave Feuillet « Rédemption » et « la Crise » où se développent deux thèses complètement anormales dans l'état actuel de transition où nous nous trouvons en ce pays-ci. Ce que je dis des deux proverbes, je le pourrais dire de la « Légende Mondaine » de Paul de Molènes, ou encore (qu'on me pardonne cette prétention) de *Léonora Zorzi*. — Ainsi dans un ordre philosophique plus abstrait, de l'article d'Émile Saisset sur « l'État moral de notre époque » ; — ainsi dans l'ordre politique de l'article d'un diplomate russe sur la Papauté et la question romaine ». Enfin, dans l'ordre purement littéraire, des critiques de Sainte-Beuve, ces joyaux d'un fini, d'une délicatesse de touche et de sentiment qui les placent bien au-dessus d'un niveau ordinaire...

... Pour ces causes la *Revue du Nouveau Monde* ne s'adressait évidemment qu'à un nombre fort restreint de lecteurs d'élite, ce qui ne pouvait lui procurer qu'un nombre insuffisant de souscripteurs...

... Il s'est manifesté à cet égard un symptôme que nous ne pouvons méconnaître. Aucun des articles que nous venons de citer n'a été mentionné ou traduit par la presse américaine fort au courant de ce qui peut intéresser ses lecteurs. Mais, au contraire, nos trois articles sur « la Société de New-York », ont été de tous côtés signalés à l'attention, dans les journaux les plus opposés de vues et de principes. Nous pouvons dire avec d'autant

plus de confiance que nous n'en attribuons pas les causes à la valeur intrinsèque de ces esquisses raisonnées, qu'on s'en est occupé d'un bout à l'autre de l'Union, puisque nous les avons vues reproduites ou discutées non seulement à New-York et dans les grandes villes du Nord, mais même sur les points les plus éloignés du Sud et de l'Ouest. A quoi celà tenait-il ? A l'intérêt direct du sujet pour les lecteurs de ce pays-ci, curieux de connaître les appréciations auxquelles la société de la grande ville peut donner lieu de la part d'un écrivain étranger, élevé en Europe, au milieu des idées et des mœurs de l'Ancien monde. C'est donc dans une actualité plus immédiate et plus incessante que se trouvaient pour nous les meilleures ressources et les plus sûrs éléments de succès. Celà eût du, si nous eussions continué l'entreprise, nous conduire nécessairement à une publicité hebdomadaire ou même quotidienne, où se seraient reproduites sous une forme légère et surtout amusante, les éphémérides de la société dans laquelle nous vivons, avec ses transformations, ses progrès, ses caractères divers, tout celà encadré dans un aperçu de tous les événements, anecdotes et faits divers qui sont à la vie sociale d'un peuple ce que les feuilles sont à l'arbre : la manifestation analytique au moyen de laquelle on peut reconstituer la synthèse. Si, appelé à vivre en ce pays où la littérature ou les arts sont forcément notre seule occupation, nous avions encore à prendre part à quelqu'autre publication, l'expérience passée nous en indiquerait naturellement la réalisation sur ces bases nouvelles. Quant à une Revue telle que nous l'avions comprise et telle que nous avons tenté de l'établir, son tour viendra, et un jour elle aura forcément sa place marquée à New-York ; mais le moment n'en est pas encore venu. Il faut d'abord que de nouveaux progrès se réalisent et que de nouvelles transformations s'opèrent. Ce n'est désormais qu'une question de temps ».

*
* *

C'est à l'associé de Trobriand, Th. Lacombe, que nous demanderons un jugement d'ensemble sur la *Revue du Nouveau Monde*, dans le *Courrier des Etats-Unis*, du 6 nov. 1850.

Malgré sa courte existence, malgré le nombre relativement restreint de ses souscripteurs, « ce recueil n'aura pas été sans utilité pour la diffusion de la littérature française aux États-Unis. Son tort a été de ne faire de la propagande que dans une seule région de la société. Ici surtout, une publication ne peut vivre que si elle s'adresse à tout le monde ; que si elle offre par la variété de sa composition et des sujets qu'elle aborde, un aliment à tous les appétits intellectuels. La « Revue » avait une prédilection trop

marquée pour une littérature qui suppose un goût très raffiné et uniquement charmé de choses exquises ».

Cependant la « Revue » a été très utile, « elle a éveillé dans la presse surtout une attention très vive et ainsi elle a jeté des semences qui fructifieront plus tard ». Grâce à tous ce que les journaux américains en ont dit, « bien des gens qui n'ont point eu la « Revue » entre les mains se sont préoccupés, quelques minutes, peut-être, de cette littérature française dont on leur apportait ainsi l'écho.

Après ces constatations, Lacombe déclare qu'il est opportun d'apprécier franchement la valeur littéraire de la revue trop vite défunte, bien que ce soit délicat, puisqu'il a été le collaborateur fidèle de R. de Trobriand. Après avoir résumé brièvement la carrière de celui-ci, il écrit :

Pendant les douze mois qu'à vécu « sa revue », M. de Trobriand a abordé successivement presque tous les genres de littérature : les voyages, le roman, la critique littéraire et artistique, l'étude des mœurs, la poésie et même la politique ». C'est beaucoup, surtout en une seule année, mais « bien que les genres traités varient par le fond, la forme est à peu près la même. Le talent de M. de Trobriand est, avant tout, coureur de salons et gai conteur...

Ses écrits à propos de la société de New-York, ses poésies et ses romans, tels sont ses véritables titres au bon accueil qu'il a reçu du public. Des trois articles sur les « bals de New-York » [1], les deux derniers sont, sans contredit, les plus finement touchés. Ils contiennent de grandes vérités, pour quiconque a pu étudier, de loin ou de près, les rouages dorés, mais de pacotille, du « grand monde américain ». La tâche était épineuse, car il s'agissait de tout dire sans blesser personne, et pour M. de Trobriand, vivant au milieu de la société qu'il dépeignait, une telle franchise ne devait pas être commode ». Aussi le résultat n'est-il pas entièrement satisfaisant. L'auteur « a été assez habile pour ménager la chèvre et le chou, mais, au point de vue des mérites littéraires c'est trop ou trop peu.

Ces trois articles sont d'ailleurs loin d'être les meilleurs qu'il ait écrits. La valeur de ses poésies est faible aussi, car elles manquent de simplicité et sont trop apprêtées.

« Ce que M. de Trobriand a écrit de plus complet, à notre

1. 1er article (salons et soupers), 2e article (les hommes), 3e article (les femmes) « Revue du Nouveau Monde », 1er et 15 février 1850, 1er mars 1850, pp. 5 à 11, 65 à 73, 129 à 140.

sens, continue Th. Lacombe, c'est sans contredit, son dernier roman : *Léonora Zorzi* »[1].

Il a dû étonner beaucoup de gens, surtout dans la société américaine... De l'élégance de style, plus de simplicité que dans ses autres productions, moins de recherche d'effets, moins de poudre aux yeux et une imagination qui laisse pourtant voir le cœur sous son vêtement doré ; des dialogues d'une touche fine et aristocratique, et avec tout cela une action qui se développe avec rapidité et ampleur, voilà ce que nous estimons dans *Léonora Zorzi*. Espérons, conclut le collaborateur du *Courrier des États-Unis*, que ce ne sera pas le dernier mot de M. de Trobriand, dont la place est désormais acquise aux premiers rangs dans la presse littéraire des États-Unis.

Nous aurions aimé trouver dans la presse française des jugements sur la *Revue du Nouveau Monde*, mais jusqu'ici nous n'avons pu en trouver aucun ; nous avons été surpris que Cucheval-Clarigny dans son étude si documentée sur « La presse américaine depuis l'Indépendance »[2] n'ait rien dit des périodiques publiés en français dans la patrie de Washington.

* * *

A la fin de son « Épilogue », Régis de Trobriand manifestait l'espoir que l'occasion se retrouverait pour lui de renouer ses rapports littéraires avec le public. Elle n'allait guère tarder car dès 1854 il allait reprendre sa collaboration au *Courrier des Etats-Unis*, mais cette fois elle allait être beaucoup plus importante. En effet ses « Feuilletons du Lundi », qui y parurent régulièrement chaque semaine à partir du 11 décembre 1854, allaient constituer une chronique incomparable de l'activité littéraire et théâtrale de cette époque. Seule la guerre civile l'obligera à les interrompre le 8 avril 1861. Repris par l'atavisme militaire et voulant avant tout contribuer à maintenir « l'Union », il acceptera le commandement du 55e régiment de volontaires de New-York ou « Gardes La Fayette ». Pendant quatre ans il se battra héroïquement mais son activité littéraire reprendra ensuite activement puisqu'avec ses notes, prises au jour le jour, il écrira une histoire remarquable de la terrible

1. « Revue du Nouveau Monde », 15 septembre, 1er et 15 octobre 1850, pp. 173 à 187, 229 à 251, 285 à 307.
2. « Revue des Deux Mondes », 15 mai 1857, pp. 271 à 321.

guerre [1]. Devenu ensuite définitivement officier de l'armée des Etats-Unis, il résidera de 1867 à 1869 au Dakota, alors vaste territoire peuplé surtout d'Indiens, dont il rapportera de remarquables observations et de curieux dessins. Son manuscrit, qui constitue un document de premier ordre a été publié après sa mort [2]. Celle-ci ne se produisit qu'en 1897 mais si les circonstances ne devaient pas permettre au général de Trobriand de reprendre son activité littéraire, il continua du moins à entretenir jusqu'à la fin une correspondance très active. Il valait certes la peine de sortir de l'oubli cette *Revue du Nouveau Monde* à laquelle il a tant donné de lui-même.

Albert KREBS.

1. *Quatre ans de campagnes à l'Armée du Potomac*, Paris, 2 vol. in-8°, 1re Ed. 1868, 2e Ed. 1874.

2. Régis DE TROBRIAND. « Vie militaire dans le Dakota. Notes et souvenirs » (1867-1869) Paris, 1926. Une remarquable édition critique vient d'en être publiée en anglais par Miss Lucile Kane. « Military life in Dakota — The Journal of Philippe Régis de Trobriand ». St Paul (Minnesota), 1951, elle est illustrée de dessins de l'auteur.

NOTES ET DOCUMENTS

SPANISH INFLUENCE ON RESTORATION DRAMA : *GEORGE DIGBY'S ELVIRA* (1663 ?)

Although much mention has been paid to the Spanish influences on Elizabethan drama, little or no study has been given to those influences which the drama of Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina and their schools exerted on the English drama of the Restoration, and particularly on early Restoration comedy [1].

A study and comparison of the known typical pieces of the Spanish school with the early Restoration comedy will reveal parallels ; the methods, compositions of the plots, and motivation are strikingly similar to those of the Spanish plays, and in many cases can be traced to them. The borrowed elements emerge as characteristically Spanish. It may not be amiss to suggest that the English comedy of intrigue in the first decade

1. Nicoll in his *History of the Restoration drama* (Cambridge, 1940) admits that the influence was not a slight one but notes « The immensity of the task might well dissuade any student from attempting it ». Both Summers, *The Playhouse of Pepys* (London 1935), and H. T. E. Perry, *The Comic Spirit in Restoration drama* (New Haven 1925) mention the importance of Spanish influence but fail to investigate it. The list of Restoration plays which await study is formidable : Sir Samuel Tuke's *The Adventures of five hours* is from Antonio Coello's *Los Empeños de seis horas* ; the genesis of John Crowne's *Sir Courtly Nicely* is Augustin Moreto's *No puede ser*, Crowne's only contribution being the coxcomb. *An Evening's Love, or the mock astrologer* of John Dryden, believed by Langbaine to be mere patchwork of a number of situations and incidents from French dramatists, derives its main plot from Calderón's *El astrologo fingido*. The *Historia de Don Fenise* (Francisco de las Coveras ?) contains stories of Eufemie and Theodore, Don James and Frederic, from which it is apparent that Mrs. Aphra Behn drew *The Dutch Lover*. Killigrew's unsuccessful *Parson's Wedding* is from Calderón. Ravenscroft, the one who with the vulgar passes for a writer » used Spanish intrigue to great effect in *Wrangling Lovers or the invisible mistress*. Wycherley's *Gentleman Dancing Master* derives from *El maestro de danzar* of Calderón. Dryden's *Wild Gallant, Rival Ladies,* and *Maiden Queen* and the Earl of Orrery's only comedy, *Guzman*, are experiments in the development of the Spanish intrigue plot. Sir Richard Fanshawe translated Hurtado de Mendoza, and gave *Fiestas de Aranjuez* and *Querer por solo querer* English audiences. *The Great Favourite, or the Duke of Lerma* by Sir Robert Howard owes its source to several Spanish histories popularly used by the Calderón school. Moreto's *No puede ser* furnished the source of St. Serfe's *Tarugo's Wiles*. And to these titles must be added the many plays of ostensible Spanish origin, but for which sources have not even been surmised. Sir Samuel Tuke's *Adventures of five hours* has been studied by Allison Gaw (Baltimore 1917), and this paper proposes to study George Digby's *Elvira*. Beyond this nothing approaching full investigation has been done.

of the Restoration owes its vitality to the Spanish drama. If one is inclined to credit Molière with endowing Restoration comedy with its peculiar temperament, what appears to be French is, in origin, really Spanish. Scarron, Quinault, Molière, and Racine, all had recourse to the works of the prolific Lope de Vega and his followers. And the role of the Commedia dell'Arte is not to be forgotten.

The plot of a typical Spanish intrigue comedy revolves about two or more venturesome ladies, a town rake and *gracioso* and their lovers, a jealous brother and an uncompromising father, with attendant servitors of all parties, confusion, accident, intrigue, bustle, movement, and omnipresent the " love and honour " motif. A like recipe furnished the needs of early Restoration comedy for the English audience of the sixties " had not the patience for the regular comedy depending upon delicate turns of expression and nicer delineations of character. The Spanish comedy with its bustle, machinery, disguise and complicated intrigue was more agreeable to their taste " [1]. The final estimates of the importance of the Spanish influences on early Restoration comedy may be ascertained only by a study of all those plays whose derivations are acknowledged to be Spanish ; actually, without this study the definition of the Spanish influence becomes merely the mention and dismissal it occasions in our present histories. To date, so far as I know, only one play, whose origins were acknowledged to be Spanish, has been given detailed study [2].

George Digby, second Earl of Bristol, is mentioned if at all in the histories as the translator of three Calderón plays [3]. Of his three reported translations only *Elvira or the worst not always true* has survived [4]. To the best of my knowledge no attempt has been made to test the validity of the statements made about Digby and to collate the text of his *Elvira* with that of Calderón's *No siempre lo peor es cierto*, the play from which it is commonly understood to have been translated [5]. All references to Digby the drammatist go back to two sources : the brief reference found in Downes's *Roscius Anglicanus* [6], or the prefatory note of Dodsley to his edition of *Elvira* [7]. It was Downes's statement that " *Tis*

1. Summers, *Restoration comedies*. London, 1921, p. xx.
2. A. Gaw, *Sir Samuel Tuke's Adventures of five hours in relation to the Spanish plot and to Dryden*. Baltimore, 1917.
3 The *DNB* is full of error. See D. Townshend, *George Digby*. London, 1924.
4. 1667 ; 1685. Duke's Theatre, Lincoln's Inn Fields, c. 1663. See Nicoll, *op. cit.*, p. 358.
5. See Nicoll, *op. cit.*, for the usuall acknowledgement of translation.
6. *Roscius Anglicanus*. London, 1708, p. 26. Summers issued a facsimile (London : Fortune Press, n.d.).
7. Robert Dodsley, *A Select Collection of Old Plays*. 12 v., London, 1744, XII, pp. 127-212.

better than it was, Worse and Worse, these two comedies were made out of the Spanish, by the Earl of Bristol " [1] which led Dodsley, in his note to *Elvira*, to identify *Tis better than it was* and *Worse and Worse* with the *Mejor esta que estaba* and *Peor esta que estaba* of Calderón, and since Downes was silent about *Elvira* to associate it with the *No siempre lo peor es cierto* of Calderón. The editors who followed Dodsley retained Downes's identification of the two lost plays to have been " made of the Spanish ", and accepted Dodsley's identification of the origin of *Elvira* [2]. But what of the texts of *No siempre lo peor es cierto* and *Elvira* ? Collation reveals a different story.

Calderón's *No siempre lo peor es cierto* is one of his 40 odd *comedias de capa y espada*. Its exact date is impossible to fix, although its content seems to assign it to the early manhood of Calderón. It was printed in a volume which contained the *Mejor esta que estaba* [3]. But for our purposes even the approximate dating will serve. The play was easily available to Digby in print. Structurally, *No siempre lo peor es cierto* is divided into three *jornadas*, and further subdivided into many brief *escenas*. The main staple and woof of the dialogue is the trochaic line of seven or eight syllables, in which the Spanish romances are effectively written, and which may be called pre-eminently the national metre. The play is the typical *comedia de capa y espada*. The actions center about the impugnation of the honour of Leonor, and this impugnation knows the customary resolution. The galán Don Carlos thwarts the designs of Don Juan Roca and Don Diego Centellas. Leonor eloquently states the matter at hand :

No prosigas, no,
Pues sea justo ó no sea justo,
Basta saber que es tu gusto,
Para obedecerle yo.
Que aunque en pena semejante
Atento te considero
A la ley de caballero
Primero que á la de amante ;
En mi no hay mas eleccion,
Mas gusto, mas albedrio,

1. Downes, *op. cit.*, p. 26.
2. Dodsley's collection was reissued by Tssac Reed, Octavius Gilchrist, J. P. Collier and W. Carew Hazlitt.
3. The matter of Calderón bibliography is a difficult one, primarily because of the endless revision of the plays. See A. Farinelli, *Divagaciones bibliográfias calderonianas*. Madrid, 1907 ; and my *Ensayo sobre la bibliografia calderoniana*. Salamanca, 1943. There has been much speculation about the date of the play. Hilborn in his *Chronology of the plays of Calderón* (Toronto, 1938) fixes the date as 1648-1650 on the basis of metrification. See Ticknor, *History of Spanish Literature*, II, pp. 392-412.

Que el tuyo : siendo este el mio,
¿ Para que es la relacion [1] ?

And Don Carlos echoes the sentiment :

Yo vi, una hermosura, y yo
La amé, Don Juan, tan á un tiempo
Todo, que entre ver y amar,
Aun no sé cual fué primero.
Rendido ostenté finezas,
Constante sufrí desprecios,
Fini mereci favores,
Celso lloré tormentos ;
Que estas son las cuatro edades
De cualquier amor, pues vemos
Que en brazos del desden nace,
Crece en poder del deseo
Vive en casa del favor
Y muere en la de los celos [2].

George Digby's *Elvira* was printed in 1667, and there is a record that sometime about 1663 it was performed at the Duke's Theatre in Lincoln's Inn Fields [3]. Digby's long residence on the Continent and particularly in Spain indicate a familiarity with the Calderón drama so popularly exhibited, and it might be plausibly conjectured that Digby knew Calderón personally. Be that as it may, Digby's *Elvira* is a calderonian play. But it is not a translation. Structurally, Digby's play is much different from the *No siempre lo peor es cierto*. It has the conventional five act division and, quantitatively, its dialogue is triple that of Calderón's play. Don Carlos has disappeared and instead Don Julio Rocca is foil to the *galanes*, Don Pedro de Mondoça and Don Fernando Solis. Digby's Elvira can only with great imagination be conceived a recast of the part of Calderón's Leonor. Elvira's motivation and dramatic purpose is nowhere that of Leonor :

Those you have found a ready way to
Cancel ;
Your sullen silence, during all our journey,
Might well have spared you these sullen words ;
That had sufficiently instructed me
What power mere appearances have had,
Without examination, to destroy
With an umbrageous nature all that love

1. Hartzenbusch, *Bibliotheca de autores españoles*, « Calderón », II, p. 461. All references are to this edition. I have retained the diacritical marks of this edition.
2. *Ed. cit.*, II, p. 462.
3. There is no record of any other presentation. See Nicoll, *op. cit.*, p. 180.

Was ever able on the solid'st grounds
to found and to establish. Yet, methinks,
A man that boasts such principles of honour,
And of such force to sway him in his actions,
That honour does oblige to a suspense,
At least of judgement, when surprizing chances,
Yet uninquired into, tempt gallant men
To prejudicial thoughts of those with whom
They had settled friendship upon virtuous grounds.
But 'tis from Heaven, I see, and not from you,
Elvira must expect her vindication ;
And until then submit to th' hardest fate
That ever can befall a generous spirit —
Of being oblig'd by him that injures her [1].

That Digby's play is not a translation is strikingly shown in the characters of Don Zancho de Moneçes, Fulvio, Donna Blanca and Francisca, all important in the Digby play, and who do not appear in Calderón's play. Is the *Elvira*, then, an adaptation ? Hardly. Digby certainly did not " adapt " Elvira's delightful song :

See, O, see !
How every tree,
Every bower,
Every flower,
A new life gives to other's joys ;
Whilst that I,
Grief stricken, lie,
Nor can meet,
With any sweet,
But what faster mine destroys.
What are all the senses' pleasures,
When the mind has lost all measures [2] ?

Digby's play is neither a translation nor an adaptation. Digby imbibed the calderonian force and motive, but, excepting *Elvira's* appropriation of the sub-title, it bears little direct reference to Calderón's *No siempre lo peor es cierto*.

A reading of the *Elvira* in conjunction with a study of the *Mejor esta que estaba*, *Peor esta que estaba* and *No siempre lo peor es cierto*, all variations on the same theme and all roughly belonging to the same period, would suggest that Digby's play is a composite of the three *comedias*. Digby impressed with the *genre* chose to retain from each what best fitted his purposes in *Elvira*. Nicoll's notice of a performance of *Elvira* sometime in 1663, and of a presentation of *Worse and Worse* at Court on 26 November

1. W. C. Hazlitt, ed., Robert Dodsley, *Collection of Old English plays*. London, 1874-76, XV, pp. 8-9.
2. *Ed. cit.*, pp. 64-65.

1666 does not point to individual adaptations of the three Spanish plays [1]. Is it not significant that only the *Elvira* appears in print in 1667 ? The two references, it may safely be presumed, concern the one endeavour of Digby, and not separate plays. But what of Downes's notice of *Tis better than it was* and *Worse and Worse* ? The answer to this is twofold : Downes does not mention *Elvira*, the printed play, and Downes, delving fifty-odd years back in memory, is noting by passing mention only, Digby's use of Spanish comedy. In summary, then, George Digby's *Elvira* appears in the tradition of the *comedia de capa y espada.* It is not a translation or adaptation of any particular play, even if its origins are suggested by the three Calderón plays. The evidence of survival seems to indicate that *Elvira* was Digby's one dramatic attempt which he put into final form in the printing of 1667.

Lastly, one word about *Elvira* as a play. It is admittedly a bad play. It does not hold together, the rhyme is clumsily administered, and throughout the motivation is obscured. But its fault is glaringly seen in the more successful ventures of Sir Samuel Tuke and John Dryden in the same genre.

Francesco Cordasco.

SUR BAUDELAIRE ET HOFFMANN

M. Jean Pommier a montré [2] que Hoffmann, très admiré de Baudelaire dans sa jeunesse, lui était déjà familier en 1845 puisque, à cette date, il en avait fait un terme de référence. De cette admiration, Asselineau, qui a connu Baudelaire en 1845 et l'a visité à Pimodan cette année-là, nous fournit une autre preuve. Dans les notes [3] qu'après la mort de son ami il a rapidement jetées sur le papier et où se trouvent en germe tant le *Charles Baudelaire* que ce qu'on a appelé les *Baudelairiana*, on lit :

Dans un cabinet attenant à la chambre de Baudelaire, diverses lithographies encadrées en noir, entre autres le *Hoffmann* de Lemud.

1. *Op. cit.*, p. 180.
2. « Baudelaire et Hoffmann » dans les *Mélanges de Philologie, d'Histoire et de Littérature offerts à Joseph Vianey*, 1934, p. 461 ; *Dans les chemins de Baudelaire* a recueilli cette étude, voyez p. 300.
3. Le manuscrit en appartient à M. W. T. Bandy qui a bien voulu m'autoriser à les publier à la suite d'une réédition à paraître du *Charles Baudelaire* d'Asselineau chez G. Nizet.

Cette lithographie [1] que *L'Artiste* avait publiée en 1839 est ainsi décrite par Aglaüs Bouvenne qui a dressé le *Catalogue de l'Œuvre lithographié et gravé par A. de Lemud* [2] :

Hoffmann est vu de face, dans un grand fauteuil, le menton dans la main droite fermée, dont le coude est appuyé sur le genou ; de la main gauche il tient sa pipe. Il paraît en proie à ses rêveries. A sa gauche, une table chargée de papiers est éclairée par la lumière d'une lampe qu'on ne voit pas. Derrière lui, sa femme (?) les deux mains appuyées sur le dossier de son fauteuil, regarde le papier témoin de ses veilles ; derrière, une fenêtre grande ouverte fait penser que la scène se passe vers la fin d'une soirée d'été [3].

N'est-ce pas à cette œuvre que pensait Baudelaire lorsqu'il écrivait du portrait d'Hoffmann par Curzon ?

M. Curzon, qui fait souvent de beaux paysages d'une généreuse couleur, pourrait exprimer Hoffmann d'une manière moins érudite, — moins convenue. Bien qu'il soit évidemment un homme d'esprit, — le choix de ses sujets suffit pour le prouver, — on sent que le souffle hoffmannesque n'a point passé par là [4].

Il fallait bien que « le souffle hoffmannesque » eût passé dans la composition d'Aimé de Lemud pour que celui-ci, égratigné dans le *Salon de 1845* [5] et, qui pis est, élève de l'École de Metz, pût voir une de ses œuvres figurer chez Baudelaire.

Claude Pichois.

1. Le portrait peint (1839) vient de passer en vente (Catalogue Loliée, n° 79, 1952, p. 36).
2. Paris, Baur, 1881, p. 26.
3. A. Bouvenne apprécie comme suit cette lithographie : « ... c'est vraiment le meilleur portrait d'Hoffmann, le plus personnel, celui qui donne le mieux l'idée de cette étrange organisation » (pp. 11-12). Champfleury, dans sa traduction des *Contes posthumes d'Hoffmann* (Michel Lévy, 1856, pp. 84-95), ne la juge qu' « assez intéressante » ; il est vrai que l'évocation a moins de prix pour lui que la ressemblance.
4. *Curiosités esthétiques*, éd. Jacques Crépet (Conard), p. 151.
5. Voyez l'éd. qu'en a procurée M. Ferran, p. 192, 271, 273.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Ulrich von Zatzikhoven : **Lanzelet, A romance of Lancelot translated from the Middle High German by Kenneth G. T Webster,** revised and provided with additional Notes and an Introduction by Roger Sherman Loomis, Columbia University Press, New-York, 1951. — In-8°, 238 pp.

Le *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven, probablement composé entre 1194 et 1203, n'était jusqu'ici accessible que dans l'unique édition établie par Hahn en 1845. — La traduction en anglais de ce texte de moyen haut allemand en facilitera et en étendra la connaissance.

Le *Lanzelet* n'est pas dépourvu d'agrément ni d'entrain, mais il est plutôt décousu. Les aventures y sont teintées de courtoisie. L'original français que suivait Ulrich a dû être composé aux environs de 1180 par un auteur anglo-normand. Celui-ci, qui n'a certainement pas inventé toute la matière de son roman, paraît s'être inspiré lui-même d'un récit biographique dont la date approximative peut être fixée à 1150, de sorte que l'intérêt principal du *Lanzelet* est en fin de compte d'éclairer indirectement l'état des traditions qui se rapportaient à Lancelot avant que Chrétien de Troyes ait composé son *Chevalier de la Charrette.* L'originalité de ce dernier roman ressort, à mon avis, d'une comparaison devenue possible. Chrétien, en faisant de Lancelot l'amant de la reine Guenièvre (que ce soit ou non à la suggestion de Marie de Champagne), a transformé un personnage encore vague et flou en un caractère fouillé, bien dessiné, et il a fixé le type d'un héros de roman.

Avant sa mort survenue en 1942, K. G. T. Webster avait eu le temps d'achever cette traduction ; l'Introduction et les Notes savantes de R. S. Loomis jettent autant de lumière qu'il est possible sur les origines celtiques du *Lanzelet.*

Jean Frappier.

Kenneth G. T. Webster, **Guinevere : A Study of her Abductions,** The Turtle Press, Milton, Massachusetts, 1951. — In-8°, 172 pp.

En travaillant à sa traduction du *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven K. G. T. Webster avait rassemblé une copieuse documentation sur le personnage de Guenièvre et sur le thème de son enlèvement. Il pensait l'utiliser dans une Introduction et dans des Notes, mais elle prit une telle importance qu'il décida d'en tirer un ouvrage particulier. La mort l'a empêché de mettre la dernière main à son livre ; celui-ci a pu cependant paraître grâce aux soins compétents et pieux de Mrs. Deborah Webster.

Le mérite essentiel de cette étude est la densité de l'information et l'emploi judicieux de la méthode comparative. K. G. T. Webster connaissait fort bien les nombreux travaux déjà consacrés à son sujet ; il en a fait son profit, mais il a su dominer son érudition et ne pas se perdre dans un labyrinthe d'hypothèses souvent contradictoires. Sauf deux ou trois fois, il n'a pas perdu de vue la ligne directrice de sa recherche : discerner dans les fréquentes déviations des différents récits et dégager clairement, d'une version à l'autre, les éléments communs qui permettent de reconstituer par leur convergence un schéma initial.

Contentons-nous ici de résumer les conclusions générales du livre. Guenièvre était à l'origine une femme surnaturelle, une fée : venue de l'*Autre Monde* de la mythologie celtique pour épouser un mortel (un mortel qui fût aussi un héros), elle a été réclamée un jour et ravie par un premier époux, ou un fiancé, ou un amant qu'elle avait eu auparavant dans cet *Autre Monde*, puis elle est ramenée à son époux terrestre à la suite d'une quête ou d'un combat. Bien des traits du personnage de Guenièvre dans les romans arthuriens, et surtout l'histoire de son ou de ses enlèvements, ne peuvent pas s'expliquer si l'on oublie sa parenté primitive avec l'*Autre Monde*. Tel est déjà le cas pour Chrétien de Troyes et son *Chevalier de la Charrette* : sans nul doute la matière qu'il traite a été reçue par lui de quelque poème perdu qui lui-même avait recueilli les données déjà plus ou moins transformées et déformées de la mythologie celtique. Ces conclusions s'appuient sur des remarques de détail, qui sont justes pour la plupart ; elles renforcent les résultats déjà atteints notamment par T. P. Cross et William A. Nitze (*Lancelot and Guenevere*, Chicago, 1930) et par R. S. Loomis (*Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New-York, 1949).

Elles seraient cependant plus convaincantes, si elles n'étaient quelquefois compromises par une argumentation trop fragile. J'avoue d'abord que la suite des chapitres me déconcerte : des romans en prose du XIII^e^ siècle (*Lancelot-Graal* et ses annexes,

Perlesvaus, *Tristan en prose*, *Huth Merlin*), on nous conduit au *Lanzelet* et à la *Charrette* (seconde moitié du XII^e siècle) ; nous revenons au XIII^e siècle avec *Diu Crône* de Heinrich von dem Türlin et avec *Durmart* ; nous faisons un nouveau retour au XII^e siècle avec l'examen du motif du *Blanc Cerf* ; après quoi nous sommes transportés jusqu'au XV^e siècle et jusqu'à Malory pour être ramenés brusquement à la première moitié du XII^e siècle dans le chapitre consacré à l'archivolte de Modène. Cet ordre sinueux, qui ne tient aucun compte de la chronologie, n'est jamais justifié par Webster. C'est évidemment qu'il n'en a pas senti le besoin. Dans sa recherche du schéma initial il situe tous les textes et tous les témoignages sur le même plan. Faut-il cependant, à cet égard, attribuer une égale force probante à Malory et au *Lanzelet* ou à la *Charrette* ? Il est permis d'en douter, d'autant plus que Malory lui-même, à la fin de son livre XIX, déclare avoir « perdu la véritable matière du *Chevalier du Chariot* ». On risque fort de prendre du neuf ou du récent pour de l'ancien, ou pour des débris d'un état ancien, si l'on réduit presque à néant l'initiative d'un auteur, ou si l'on n'admet pas qu'à partir du moment où une donnée primitive est devenue un thème littéraire (cette transformation capitale de l'histoire de Guenièvre n'a-t-elle pas été accomplie par Chrétien de Troyes dans la *Charrette* ?) elle commence à vivre d'une autre vie et que dès lors son évolution dépend surtout de son caractère acquis.

Je ne crois pas non plus que Webster (pp. 89-104) ait eu raison d'associer la chasse du Blanc Cerf à l'enlèvement de Guenièvre : s'il est juste de considérer la chasse du Blanc Cerf, ou d'une autre bête sauvage de la même couleur, comme le prélude d'une aventure qui mène jusqu'à l'*Autre Monde*, cette aventure est essentiellement suscitée par une fée désireuse de s'assurer l'amour d'un héros. L'enlèvement et la reconquête de Guenièvre offrent une situation toute différente. De fait, le seul texte qui ait l'air d'étayer avec quelque solitité l'hypothèse de Webster est le *Lanzelet* ; mais il est très vraisemblable qu'Ulrich von Zatzikhoven, au lieu de recueillir un trait primitif, a innové et emprunté le motif du Blanc Cerf à l'*Erek* de Hartmann von Aue, comme le pense R. S. Loomis (voir ses remarques dans la traduction en anglais du *Lanzelet*, signalée ci-dessus, Introduction p. 4 et notes 202 et 203). Relevons aussi la légère erreur commise par Webster à la p. 88 : aux vers 5820-21 de la *Charrette* Chrétien ne précise pas que le cerf peint sur l'écu du roi Ider est *blanc* ; il parle seulement d'*un cerf*.

Le défaut le plus regrettable de ce livre est de méconnaître, non toujours, mais trop souvent, l'activité créatrice des auteurs et surtout celle du meilleur d'entre eux. Certes l'opinion de Foerster est aujourd'hui bien dépassée et il est de plus en plus évident que

la *matière de Bretagne* avait été exploitée — peut-être même avec exubérance — avant Chrétien de Troyes ; il n'a pas tiré de sa seule imagination le monde brillant de la Table Ronde. Mais quelle était la nature des productions arthuriennes antérieurement à l'*Erec* ? Faut-il croire avec Webster (p. 52) que l'éclat répandu par les œuvres de Chrétien a éclipsé « de grandes étoiles » ? Il est beaucoup plus probable qu'il a fait passer la *matière de Bretagne* du stade du « conte d'aventure », dont la qualité médiocre paraît assez fidèlement représentée encore par le *Lanzelet*, à celui du *roman* que son génie a conçu comme l'union d'une *matière*, d'une *conjointure* et d'un *sens*.

Un exemple caractéristique des abus d'interprétation qu'on peut reprocher parfois à Webster apparaît bien à la page 108, dans un passage où il s'efforce de prouver que la méchante monture d'un héros en route vers l'*Autre Monde* est un trait primitif. Il se peut qu'il n'ait pas tort, mais il se trompe en croyant trouver un argument dans les vers 290-297 de la *Charrette*. Si des deux chevaux, évidemment bons tous les deux, que lui offre Gauvain, Lancelot ne choisit pas le meilleur, c'est qu'il est impatient de rejoindre le ravisseur de Guenièvre et qu'il bondit sur le cheval qui est le plus proche de lui, sans autre considération. Le texte de Chrétien est très explicite, et on doit le solliciter très fortement pour y découvrir ce qu'y découvre Webster. En tout cas, le détail a dans la *Charrette* une valeur strictement psychologique.

Nos réserves ne visent pas à diminuer l'intérêt de cette étude, fruit d'une érudition longuement amassée. Elle rendra de réels services aux arthurisants. Ajoutons que la présentation de l'ouvrage est attrayante et qu'un Index, très bien établi, en facilite la consultation.

Jean Frappier.

Crinò (Anna Maria). **Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento.** Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, 1 vol. in-8°, 116 pp.

Ce petit livre est précieux par le complément qu'il apporte aux pages de Paul Van Tieghem, *La Découverte de Shakespeare sur le continent*, le sens qu'a l'auteur de l'époque, la méthode qu'il suit et qu'illustre une excellente bibliographie. Sans doute Mlle Crinò semble vouloir se limiter aux traductions. Mais elle ne peut manquer, et nous l'en félicitons, de nous montrer la pénétration du dramaturge anglais en Italie, les jugements qu'ont portés sur lui les écrivains italiens du XVIIIe siècle, le rôle d'intermédiaire joué à plusieurs reprises par la France. Elle a eu accès à des archives privées et publiques. *La Relazione*

d'Inghilterra e d'Irlanda de l'ancien fonds Magliabechiano de Florence, la *Relazione d'Inghilterra*, des Papiers Strozzi, lui fournissent de très intéressantes analyses. Mais le chapitre le plus neuf de son étude est sans aucun doute celui qu'elle consacre aux traductions inédites de *Hamlet* et d'*Othello* dues à Alessandro Verri, dont elle a consulté les manuscrits chez le Comte Sormani Andreani Verri, à Milan. Paul Van Tieghem n'avait fait que les signaler. Maintenant nous pouvons juger sur pièces ; nous avons sous les yeux de larges extraits qu'accompagne un commentaire pertinent. Le chapitre final sur la première traduction complète due à la patricienne vénitienne Giustina Renier Michiel, qui s'inspire à la fois du texte anglais et de Le Tourneur, nous paraît très juste de ton. A l'influence de Cesarotti, qui aida la Vénitienne dans son travail, Mlle Crinò pourrait ajouter celle de Baretti lui-même, dont Giustina Renier Michiel utilisa certainement le dictionnaire italien et anglais, imprimé à Venise en 1787, après l'avoir été à Londres en 1760. Nous aurions aimé une conclusion d'ensemble, qui manque et qui aurait été le pendant de la belle Introduction sur la place de Shakespeare dans la littérature française du XVIIIe siècle. Elle constitue une bonne mise au point et un bon résumé du livre de J. J. Jusserand sur *Shakespeare en France sous l'ancien Régime*. C'est J. J. Jusserand qui est à l'origine de ces études de la Fortune shakespearienne. Dans l'ensemble, et Mlle Crinò nous en administre la preuve, après Paul Van Tieghem, Arturo Graf et M. Lirondelle, il n'aurait pas à rougir de sa postérité.

Charles DÉDÉYAN.

Cyrille ARNAVON. **Les lettres américaines devant la critique française** (1887-1917). Société d'édition Les Belles-Lettres, Paris, 1952. 1 vol. in-8°, 153 pages.

Ce livre modeste et sûr apporte une contribution importante à l'histoire des relations littéraires franco-américaines. M. Cyrille Arnavon, professeur de littérature américaine à la Faculté des Lettres de Lyon, avait, pour réaliser son dessein, à choisir entre deux formules, ou bien la sèche bibliographie analytique et critique des articles examinés, ou bien le panorama littéraire de la critique française de 1887 à 1917. Un répertoire, certes, est toujours utile et se consulte, mais un livre comme celui-ci se lira, et j'ajoute, avec agrément [1]. Pourtant la tâche était assez ingrate. L'étude couvre, en effet, l'époque de l'initiation, des réticences et des premiers tâtonnements chez nous, et d'autre

1. On regrette toutefois l'absence d'un Index des noms propres cités.

part il est certain que la vogue du roman américain en France entre les deux guerres se fût prêtée à une étude comparative plus tentante et plus fructueuse. Des deux côtés, l'auteur n'était pas très servi par son sujet. Il s'en est bien tiré. Son travail consciencieux, adroitement agencé, est présenté avec finesse, élégance et lucidité. Ce n'est pas qu'un dénombrement d'extraits. Il est vivant, intéressant, suggestif, ouvre des perspectives et prononce des jugements pertinents sur la vie littéraire des deux pays. Je regrette que M. Arnavon ait enfermé son enquête entre 1887 et 1917. Pour cette dernière date, passe encore ! L'intervention américaine dans la première guerre mondiale contribue à un changement de l'optique française. Mais 1887, qui marque une coupure dans l'histoire du roman américain, ne se justifie guère du point de vue de la critique française.

D'être remonté si haut n'a cependant pas été inutile. Parti de constatations ingrates, M. Arnavon est parvenu à montrer la transformation progressive de la critique française à l'égard des écrivains américains. Peu d'études sur les périodes coloniale et révolutionnaire, quelques-unes sur Emerson et les classiques américains, mais bientôt on voit apparaître les noms d'Edgar Poe, de Walt Whitman, de Mark Twain, à qui sont consacrés des chapitres excellents. M. Arnavon en ajoute même un autre, et non des moins intéressants, sur les « expatriés », Lafcadio Hearn, Henry James, Edith Wharton, que suivent les romanciers et les poètes américains contemporains des critiques, depuis Jack London jusqu'aux imagistes. Dans sa conclusion, il constate avec satisfaction qu'une première étape a été franchie et que des silhouettes nouvelles apparaissent dans la critique française.

C'est là pour lui une sorte de consolation, car il avait rencontré, dans l'ensemble, plus d'ignorance et de résistance que de compréhension et s'était astreint à dénicher et à interroger, dans les secrétariats de petites revues, bien des critiques de second ordre. On eût toutefois attendu de lui qu'il eût dégagé davantage la physionomie littéraire, la couleur individuelle, le rôle historique de certains pionniers qui, à des degrés divers, méritent d'être distingués des simples informateurs occasionnels. Je ne lui reprocherai pas d'avoir exécuté sommairement certains Américains de bonne volonté, venus et appréciés en France, H. Van Dyke, Barrett Wendel, etc., mais j'aurais aimé quelques pages d'ensemble sur Henry Davray, Régis Michaud, Valéry Larbaud. Et son chapitre sur Mark Twain aurait pu accrocher une note savoureuse sur Léon-Paul Blouet, alias O' Rell, défenseur de Bourget. Au sujet de Whitman, M. Arnavon a judicieusement souligné l'importance des travaux de Bazalgette (1907-1908) et je verse à son dossier, à l'appui de l'adhésion collective

qu'il enregistre de la part des poètes de l'*Anthologie de l'Effort* (1912), qui sont en gros les poètes de « l'Abbaye » (p. 68), ce passage d'une lettre inédite de Georges Duhamel, du 1er septembre 1922. « Nous avons connu Whitman par Bazalgette, c'est-à-dire par la traduction, uniquement. Nul d'entre nous n'était assez calé *(sic)* pour le lire dans le texte. Whitman nous a semblé répondre à un des besoins de l'époque et déjà loin sur la voie où nous nous trouvions naturellement engagés. Cette grande figure nous a guidés et réconfortés. Je ne pense pas que, ni les uns, ni les autres nous puissions rien renier de notre dette à Whitman, mais je crois qu'il ne faut pas exagérer les questions d'influence, et la part prise par tel ou tel de nos maîtres dans notre formation intellectuelle. » M. Arnavon s'est gardé, dans tout son exposé, avec une prudence nuancée, des généralisations et des simplifications qui ont parfois jeté quelque discrédit sur la littérature comparée et contre lesquelles j'ai souvent mis en garde les jeunes comparatistes. Son livre est sûr et mesuré. Mais il appelle une continuation. Comment se fait, après 1917, la découverte en France de la littérature américaine ? Il n'y a pas, dit-il justement, de solution de continuité. Ce sont, pour la plupart, les mêmes critiques qui écrivent après la première guerre mondiale et, après la seconde, il serait intéressant de voir la réaction de leurs successeurs en face de l'invasion anarchique du roman américain. M. Arnavon a défriché le terrain, amorcé la première route. Dans un ouvrage limité, il a appliqué une bonne méthode, il a su éclairer l'atmosphère d'une époque, le climat d'une génération par des dépouillements souvent ingrats qui nous aident à reconstituer la genèse et l'évolution des interprétations littéraires, des « mythes ». (Nous aurons bientôt des études analogues sur l'Angleterre de la Restauration, l'Angleterre d'entre les deux guerres, l'Allemagne d'après 1870). Et d'autre part, M. Arnavon s'est affirmé un bon critique littéraire, d'un jugement sûr, d'un goût délicat, d'une grande culture, et cet ouvrage de début, mais non de débutant, nous fait bien augurer de sa prochaine *Histoire de la littérature américaine.*

Jean-Marie Carré.

René Etiemble. — **Le mythe de Rimbaud. La structure du mythe.** Paris, *N. R. F.*, 1952. In-8°, 505 p.

Voici environ vingt ans que le critique des *Temps Modernes* s'est attelé à cette immense enquête, et l'on sait qu'il l'a menée avec une conscience exemplaire. Elle a déjà fait l'objet de nombreux commentaires et elle a surtout passionné les critiques et les

historiens de la littérature française. Mais elle relève aussi de la littérature comparée, et c'est à ce titre seulement qu'elle doit d'être examinée ici. En effet, tout mythe littéraire, qu'il soit collectif ou individuel, appartient à notre champ d'études. Par exemple, la perfide Albion, la voluptueuse Italie, le mirage allemand, le mystère slave ou scandinave, ou encore le mythe de Rousseau, de Byron, de Gœthe l'Olympien, de Chateaubriand l'Enchanteur, etc. M. Etiemble a poursuivi le mythe de Rimbaud à travers plusieurs littératures et, pour mener à bien cette « chasse spirituelle », il a été servi par une incomparable culture, une connaissance exceptionnelle des langues, et par des voyages à travers l'Europe, au Levant, en Amérique, qui lui ont permis de réunir, avec des milliers de fiches, une documentation vertigineuse.

C'est beaucoup pour Rimbaud, dira-t-on. Mais le problème est ailleurs. Il s'agit d'un type de gonflement et de simplification littéraire qui envahit de plus en plus la critique et la presse de notre époque, avide de clichés, de « slogans », qui croit se débarrasser des choses avec des mots et particulièrement curieux à observer pour l'histoire des littératures comparées, car les formules à la mode se répercutent en chaîne à travers le monde des lettres. Pendant longtemps, sans doute, nous avons suivi dans plusieurs pays à la fois la destinée de grandes figures historiques ou légendaires, Œdipe, Prométhée, Faust, Don Juan, etc., ou encore le rayonnement, la fortune ou l'influence de leurs créateurs, Dante, Shakespeare, Gœthe, etc. Mais ici vient nous affronter une enquête tout à fait nouvelle par son ampleur, son caractère systématique, son objet quasi contemporain. Il ne s'agit plus de descendre le cours des siècles ; le mythe s'est propagé avec une extraordinaire rapidité. Chateaubriand signalait déjà le même phénomène, à propos de Byron, dans son *Essai sur la littérature anglaise* : « Tout personnage qui doit vivre ne va point aux générations futures tel qu'il était en réalité : *à quelque distance de lui, son époque commence* : on l'idéalise, on le transfigure, on lui attribue une puissance, des vices et des vertus qu'il n'eut jamais, on arrange les hasards de sa vie, on les violente, on les coordonne en un système. Les biographes répètent ces mensonges ; les peintres fixent sur la toile ces inventions et la postérité adopte le fantôme. » Et il ajoute, en précurseur de Valéry : « bien fou qui croit à l'histoire ! » M. Etiemble ne croit guère à l'histoire littéraire. La genèse du mythe rimbaldien, sa structure, il les a néanmoins suivies et démontées, par des méthodes empruntées à l'histoire littéraire la plus rigoureuse, à travers la littérature française et les littératures étrangères. Il s'est imposé un travail de dépouillement, de rapprochement, de clarification qui fut immense et aurait pu être assommant. Mais c'est un écrivain de tempérament et de talent, et il s'en est donné à cœur joie. S'il s'est plié aux lois

du genre, s'il a « joué le jeu », on ne peut lui reprocher d'avoir été lui-même. Là où il apparaît avec sa lucidité implacable, son rationalisme intransigeant, sa vision positiviste du monde, son ironie voltairienne, sa combativité, son esprit, il ne fait que pratiquer ce qu'il appelle « l'hygiène des lettres » [1]. Il s'appuie sur Descartes, sur Littré, immenses garanties. Il fait la guerre à toutes les mystiques, en particulier aux « trois tyrannies » [2], qu'il flaire partout, mais si son panorama de la critique rimbaldienne ressemble à quelque sottisier géant, c'est qu'on a dit bien des sottises ! On l'attaquera. On le discutera. Le mythe se défendra. Mais ce n'est pas pour lui déplaire.

Science, conscience, on l'accordera ici. J'ajoute : loyauté. Il fut jadis en partie, lui-même comme moi, comme tant d'autres, l'artisan du mythe et il indique ses points faibles. Et, dans le souci de ne rien laisser échapper, il a charpenté des cadres nombreux, afin d'y caser toutes les déformations possibles : symboliste, surréaliste, catholique, totalitaire, bourgeois, anarchiste, etc. Compartimentage excessif et souvent bien artificiel ! Classification logique et coupante, qui amène l'auteur à des enjambements, à des répétitions, qui n'excluent pas d'ailleurs dans les commentaires certaines longueurs, certaines digressions volontaires.

Les deux thèses sont solidaires. Dans *La Genèse du mythe* (à l'impression), M. Etiemble fera une large part aux interprétations étrangères, et sans doute aurons-nous à y revenir quand ce volume paraîtra. Dans le domaine anglais, il fera naturellement large place au *Rimbaud* de Miss Starkie, mais il consacrera encore une centaine de pages à l'Italie, à l'Espagne, à l'Amérique latine, à l'Allemagne, à la Hollande, aux pays scandinaves, à la Grèce, au monde slave, à l'Egypte et au Proche-Orient. Dans sa chasse aux citations, aux interprétations multiples, cinq ans aux Etats-Unis, quatre ans au Proche-Orient, des voyages nombreux à travers l'Europe, firent plus pour la thèse complémentaire que dix ans de bibliothèque. Cette bibliographie analytique et critique est suivie d'un supplément aux iconographies. Il y a là un répertoire sans doute négatif, mais d'une richesse et d'une puissance de suggestion étonnantes, et l'on ne peut que s'incliner devant ce prodigieux et intelligent labeur [3]. Peut-être plus qu'aux critiques, essentiellement soucieux de comprendre Rimbaud, accablés et déroutés par la multiplicité des interprétations, il sera utile aux comparatistes, et je n'hésite pas à penser qu'il sera indispensable aux historiens des grands mythes littéraires.

Jean-Marie Carré.

1. Cf. *Hygiène des Lettres*. T. I., *N. R. F.*, 1952.
2. Catholicisme, fascisme, communisme. Cf. *Six Essais sur trois tyrannies*. *N. R. F.*, 1951.
3. A paraître encore un troisième volume : *Le Succès du mythe*.

Alphonse Zarach, **Bibliographie Barrésienne, 1881-1948.** Paris, Presses Universitaires de France, 1951, VII + 359 p. in-8°.

M. Zarach répartit en plusieurs sections l'abondante matière qu'il a recueillie. Il distingue d'abord l'activité littéraire et journalistique de Barrès et son activité parlementaire. Celle-ci est représentée par la liste des interventions de Barrès à la Chambre des députés d'après le *Journal Officiel* ; la première, beaucoup plus importante, groupe dans l'ordre chronologique les œuvres et leurs rééditions, les préfaces, les articles de journaux. Une dernière partie rassemble les ouvrages et les articles que la critique de langue française a consacrés à Barrès. On peut regretter, — tout particulièrement du point de vue de la littérature comparée —, que M. Zarach n'ait pas ajouté à son ouvrage, sinon le répertoire des études écrites sur Barrès dans des langues étrangères, du moins la liste, peu fournie, des traductions de Barrès publiées à l'étranger.

La partie la plus importante de la *Bibliographie*, celle qui aidera le plus à renouveler l'image de Barrès, réunit les innombrables articles que celui-ci a donnés à des journaux ou à des revues. C'est aussi la partie de la *Bibliographie Barrésienne* qui a exigé le plus d'efforts, le plus d'attention. Barrès a écrit dans les quotidiens ou les périodiques les plus divers, souvent sans continuité, ce qui ne facilite pas les recherches et favorise les omissions. M. Zarach ne doute pas, et il nous le dit, que des articles aient dû échapper à ses investigations ; nous lui signalerons par exemple le bel article du *Figaro* (9 juillet 1904) où Barrès, pour la première fois, salue publiquement en Mme de Noailles le génie de l'Orient ; et encore la réponse de Barrès « aux Nations latines d'Amérique qui veulent aimer Reims », parue le 1er avril 1922 dans la *Revue de l'Amérique latine* ; ou « L'Achilleion », publié dans *Graecia* (15 mai 1914) : ce n'est, il est vrai, qu'une réédition, mais M. Zarach mentionne d'ordinaire ces reprises.

Plus grave nous semble l'omission de l'étude de L. G. Guerdan, sur Tigrane Yergate, c'est-à-dire Garabed Bilezikdji, le jeune Arménien du *Voyage de Sparte*, à qui Barrès adressa quelques lettres publiées par M. Guerdan à la fin de son volume.

M. Zarach pense pouvoir dire qu'il a tout vérifié lui-même ; ne s'est-il pas cependant, à l'occasion, laissé tromper par ses devanciers, ainsi par la bibliographie brève, insuffisante, pourtant utile, qui termine le petit livre de M. René Gillouin, *Maurice Barrès* ? On a quelque raison de le supposer puisqu'on retrouve dans la *Bibliographie Barrésienne* deux erreurs du *M. Barrès* de M. Gillouin : 10 avril 1897, *La Philosophie des sciences maudites*,

au lieu de : *Le Philosophe...* (il s'agit de Guaita) ; et encore, 3 mai 1900, *Un Passionné de solitude*, au lieu de : *Une Passionnée...*, car il s'agit d'Elisabeth de Bavière, impératrice d'Autriche. On regrette, d'ailleurs, que M. Zarach n'ait pas indiqué l'existence de cette bibliographie, puisqu'il note pour d'autres études les insuffisances des bibliographies qui les accompagnent.

Une autre erreur est plus gênante ; elle s'explique aisément, mais n'aurait pas dû échapper à l'attention de qui a feuilleté les livres de Barrès. M. Zarac signale (p. 5) un volume de Barrès qui aurait paru en 1908, *Sur les chemins de l'Asie*, et il ajoute : « Nouvelle édition, Paris, Emile-Paul, 1918 ». Ce volume, composé d'articles publiés dans *L'Echo de Paris* pendant la Grande Guerre, n'a pu paraître en première édition qu'après août 1914, en fait en 1918.

Sans doute des inexactitudes, des insuffisances, des lacunes ou quelques flottements peuvent-ils être relevés dans la *Bibliographie Barrésienne* et devront l'être. Mais, telle qu'elle nous est offerte, cette *Bibliographie* représente un effort considérable, un inventaire précieux, un instrument de travail indispensable à ceux qu'intéresse Barrès, et qui leur épargnera bien des recherches fastidieuses, bien des pertes de temps.

Aux comparatistes en particulier elle rappellera que Barrès n'a pas, comme on l'a parfois affirmé, bien à tort, vécu replié sur lui-même dans un orgueilleux isolement. Il lui est arrivé de railler les engouements de ses contemporains pour Tolstoï, Nietzsche, ou Dante-Gabriel Rossetti ; mais il a été ouvert aux influences des écrivains ou des poètes étrangers : Hegel et Schopenhauer, Gœthe et Heine, Tourgueniev, Tolstoï et Dostoïevski, Byron et Swinburne, Emerson et Whitman, Mickiewicz, Ibsen, et bien d'autres encore. A ce propos, si l'on doit féliciter M. Zarach d'avoir donné pour certains articles une analyse sommaire, on regrette que ces analyses soient trop brèves et trop rares. Dans ses articles en effet Barrès aborde constamment des sujets divers sans rapport visible avec le titre : ainsi *Vacances au soleil* (*La France*, 15 janvier 1890), parle brièvement d'Alger et longuement de Tiepolo ; *Les Frères de Bernadette de Lourdes* (*La Cocarde*, 1er février 1895) font allusion à Schopenhauer, et la *Petite psychologie de Jeanne d'Arc* (*La France*, 12 janvier 1890) nous montre Sarah Bernhardt « idole assyrienne ».

De la littérature comparée, Barrès relève encore par ses voyages à l'étranger. Sans doute ne s'est-il pas livré à ces grands reportages qui ont assuré le renom de quelques-uns de ses contemporains. Mais ses impressions sur l'Espagne ou l'Italie, sur l'Allemagne, sur la Grèce, ou l'Égypte, sur la Syrie ou sur Constantinople, ses efforts pour exprimer ce qu'il comprend du génie propre d'un pays, d'une ville, des habitants, ou ce qui le rebute,

n'ont laissé indifférents ni le public français, ni les étrangers de qui il parlait. De là, tant d'articles sur Barrès et la Grèce, Barrès et l'Italie, Barrès et l'Allemagne, etc... Dans les pays qu'il visitait, il est entré en relations avec des écrivains, des érudits, des artistes. Qu'on songe, pour l'Espagne seulement, à Menéndez y Pelayo, à Menéndez Pidal, que nomme Barrès en 1913 (*Le Gaulois* du 3 septembre), à Ignacio Zuloaga (voir *L'Echo de Paris* du 8 janvier 1915), à la belle lettre que lui écrivit Miguel de Unamuno et que publie *L'Echo de Paris* du 9 février 1915.

Avec la guerre, par son renom d'écrivain, par sa culture, par ses relations, par tout ce dont il est politiquement, nationalement, le symbole, Barrès prend une place privilégiée dans les rapports de la France avec l'étranger ; d'où cette autre série d'articles : Barrès et la Belgique, Barrès et la République Argentine, Barrès et Adenauer, Barrès et le Rhin, Barrès et la Pologne, etc..., articles fervents ou indignés, admiratifs ou réprobateurs, qui prouvent que, si l'œuvre de Barrès supporte mal la traduction, son influence a pourtant, aussi bien que ses regards, dépassé nos frontières. Ce n'est pas un mince mérite de M. Zarach que de nous avoir rappelé cet aspect du génie de Maurice Barrès.

Ida-Marie Frandon.

BAUDELAIRE MORALISTE

Par son recueil de « cinq ou six cents » pensées de Baudelaire, *Pensées de Baudelaire, recueillies et classées par Henri Peyre*, Paris, José Corti, 1951, 156 p., notre ami a voulu faciliter la connaissance de celui dont il dit dans son avant-propos : « De tous les moralistes français du XIX^e^ siècle, de Joubert à Proust, nul sans doute n'est plus grand que Baudelaire ». Il a dépouillé les œuvres complètes de Baudelaire et réuni les textes les plus importants en seize chapitres de titre général, par exemple : Sur lui-même (ch. I) ; Religion, Péché (ch. VII) ; Sur quelques contemporains (ch. X) ; Poésie (ch. XIV). A l'intérieur de chaque chapitre, Henri Peyre s'est efforcé de grouper les pensées de Baudelaire en conciliant l'ordre logique et l'ordre historique. Le classement reste arbitraire, inévitablement, mais le livre ne prétend pas être une reconstruction de la pensée de Baudelaire ; il cherche seulement à rassembler des textes épars dans une œuvre considérable et parfois difficile d'accès. Le choix des pensées est excellent, et le livre de Henri Peyre permettra aux nombreux lecteurs de Baudelaire d'apprécier sans effort ce penseur profondément original.

J. B.

CHRONIQUE

Nos dettes de reconnaissance. — Au moment où notre *Revue* cesse de paraître aux Ed. Boivin, nous nous faisons un devoir de signaler la grande part que le directeur de ces Editions, M. Charles-Henri Leduc, a prise à sa publication depuis 1934. Homme de goût, éditeur lettré, lié par une profonde affection à Paul Hazard, — M. Leduc, avec une sollicitude de tous les instants et malgré les difficultés inhérentes à toute publication savante, s'est dévoué de tout son cœur à la cause de la *R. L. C.*, dont il s'est efforcé d'accroître le rayonnement. Nous l'en remercions ici vivement et l'assurons que son nom reste attaché à l'histoire d'une entreprise désintéressée, qui lui est chère.

Nous sommes, aussi, bien obligés à notre collaboratrice Miss Alice Killen, qui, depuis de longues années, avec une modestie exemplaire, prête son concours aux travaux de révision et de correction de la *R. L. C.* On sait que Miss Killen est l'auteur d'un excellent ouvrage sur l'influence en France du *Roman terrifiant, ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe* (*Bibl. de la R. L. C.*, 2e éd., 1923). Et son étude de l'*Evolution de la légende du Juif errant* (*R. L. C.*, 1925) demeure présente dans beaucoup d'esprits. Ainsi, la compétence de Miss Killen est égale à son dévouement : nous comptons toujours sur l'une comme sur l'autre.

Le 150e anniversaire de Victor Hugo. — La *R. L. C.* rappelle qu'elle a consacré à des études sur V. Hugo et à ses rapports avec l'étranger la plus grande partie de son No de Juillet-Septembre 1952, mais elle croit devoir signaler qu'un cycle de conférences sur V. Hugo a été donné à la Sorbonne, du 25 novembre 1952 au 19 mars. Parmi celles-ci figurèrent les sujets suivants : *L'Orient de V. Hugo*, par M. Raymond Schwab, *Victor Hugo et l'Allemagne*, par M. Ch. Dédéyan, et *Victor Hugo et l'Angleterre*, par M. J. B. Barrère. A ce sujet, rappelons les études sur *Le Rhin et la Littérature française* de M. J.-M. Carré, *Le Rhin et les littératures anglo-américaines* de M. R. Las Vergnas, *Le Rhin et la Littérature*

néerlandaise de MM. van Duinkerken et J. Tielrooy, parues en 1946 dans le volume collectif *Le Rhin, Nil de l'Occident.*

A l'occasion du même événement, l'Institut Français en Espagne vient d'organiser à Madrid (novembre et décembre) une série de manifestations commémoratives, — dont une exposition et un cycle de conférences — où l'on a réservé, comme de juste, une place de choix à l'illustration des rapports de Victor Hugo avec l'Espagne et à son influence dans ce pays. Grâce au concours de nombreuses institutions et personnalités espagnoles et françaises, et avec l'aide des Relations Culturelles de Paris, l'Exposition a pu réunir un grand nombre de documents émanant du poète lui-même ou le concernant — manuscrits autographes, éditions illustrées, traductions espagnoles, dessins originaux, portraits, estampes, caricatures, photographies, etc. Le Catalogue de cette Exposition est lui-même un document à conserver. — Après une conférence inaugurale de M. André Maurois, de l'Académie Française, plusieurs autres conférences se sont groupées sous le titre général *Victor Hugo, vu en 1952.* Retenons ici en particulier celles qui terminèrent le cycle : *Victor Hugo, génie hispanique*, par M. Laplane ; et *Los españoles que vieron a Victor Hugo*, par D. Dionisio Gamallo, Professeur à l'Instituto Ramiro de Maeztu.

Un portrait inconnu de William Beckford. — Plus n'est besoin sans doute d'insister sur les services que l'iconologie peut rendre parfois à l'histoire littéraire et à la littérature comparée. Des polémiques sur des portraits nouveaux de Pascal et de Rimbaud les ont mis en relief tout récemment encore.

Il vaut donc la peine de signaler ici que l'on vient de découvrir, dans une collection particulière bruxelloise, un portrait jusqu'à présent inconnu du curieux auteur de ce *Vathek* qui eut l'heur de ravir Stéphane Mallarmé. Il est signé du peintre anglais Richard Cosway (1743-1821), qui a représenté son opulent compatriote dans le costume oriental de son héros romanesque. (Une reproduction de cette toile singulièrement suggestive figure dans *The Connoisseur* d'octobre 1929).

Le mérite de cette identification revient tout entier à Mlle Simone Bergmans, qui lui consacre le chapitre XVI de son très intéressant recueil orné de planches et intitulé : *La Peinture ancienne, ses mystères, ses secrets* (Bruxelles, Office de Publicité, 1952, in-4°, pp. 107-115). Aussi versée dans l'histoire des lettres que dans celle des arts, Mlle B. se complaît à souligner les rapports qui unissent ces deux vastes domaines de recherches et les éclairent parfois mutuellement. C'est, par exemple, grâce à sa familiarité avec l'œuvre de Walter Scott qu'elle a, d'autre part, réussi à identifier le modèle d'un petit tableau de Bonington : *le Joueur*

de cornemuse, dans lequel elle propose, pour d'excellentes raisons, de reconnaître le barde écossais Mac-Rimmon, bien connu des lecteurs de *Rob-Roy*. (*Ibid.*, pp. 81-84).

G. Ch.

La Correspondance de Sismondi. — M. Carlo Pellegrini terminera cette année la publication de la *Correspondance* de Sismondi par un IV^e^ volume, qui comprendra aussi l'Index général. Ce volume doit paraître, comme les précédents, aux éd. de la *Nuova Italia*, à Florence.

Dans les Universités. — M. Carlo Pellegrini, professeur à l'Université de Florence, a été nommé, le 29 novembre dernier, Docteur *honoris causa* de la Faculté des Lettres de Rennes. Au cours de la cérémonie, M. Pellegrini a parlé des grands écrivains qui ont illustré la Bretagne et en particulier de Chateaubriand qui a, d'autre part, si bien aimé et compris l'Italie.

Le professeur Harry Levin, de Harvard University, dont nous avons annoncé le séjour à Paris dans une précédente *Chronique*, a donné à l'Institut d'Études Anglaises et Nord-Américaines, pendant le 2^e^ trimestre, les cours suivants, en anglais : 1. *Shakespeare's Historical Plays*. 2. *Symbolism in Poe, Hawthorne and Melville*. 3. *Aspects of English Lyrical Poetry*.

M. Mirko Deanovič, professeur à l'Université de Zagreb, a fait le 8 décembre 1952, à l'Institut d'Études Slaves, une conférence sur *Le Théâtre de Molière à Raguse au XVIII^e^ siècle*.

M. Z. L. Zaleski, professeur à l'Université de Varsovie, donne à l'Institut Catholique de Paris, à partir de janvier, un cours sur l'*Œuvre de Stanislas Wyspianski et sa signification européenne*.

La « Société d'étude du XVII^e^ siècle » a organisé cette année une série de conférences sur le thème « Du Baroque au Classicisme ». MM. R. Lebègue et R. Garapon ont, le 15 novembre, étudié ce thème dans le *Théâtre* de l'époque ; et M. R. Pintard, le 24 janvier, dans la *Poésie*.

M. J. Voisine, chargé de cours à l'Université de Lille, a donné, au mois de février, à l'Institut français de Londres, une conférence publique intitulée : *Les Anglais aiment-ils Molière ?* ; et une autre, pour les étudiants : *Objet et Méthodes de la Littérature comparée*.

Un Centre bordelais d'études de littérature générale. — Grâce à l'initiative de M. Robert Escarpit, maître de conférences

de littérature comparée, et en marge de sa section, a fonctionné l'an dernier, à la Faculté des Lettres de Bordeaux, un centre d'études et de discussions de littérature générale. Les comptes rendus analytiques sont publiés sous forme de bulletins réunis chaque année en un fascicule. Le fascicule nº 1 (1951-52) est consacré au *Roman picaresque*. Les professeurs de littérature anglaise, allemande, française, espagnole, les assistants de russe, de français, le lecteur d'italien ont participé aux discussions d'où se sont dégagées : 1º Une définition historique et locale du roman picaresque espagnol. 2. Une imitation formelle du roman picaresque espagnol dans certaines littératures nationales. 3. Une acception très variable du terme picaresque dans l'histoire de la littérature européenne. Car « le roman picaresque est un fait européen » (M. Bataillon), mais si le point de départ est un fait espagnol, il y a d'autres points de départ et des acceptions fort diverses, selon les colorations nationales qu'il a été utile d'indiquer. La littérature comparée ne peut que bénéficier de tels échanges de vue dont il faut féliciter la Faculté des Lettres de Bordeaux d'avoir permis le développement régulier. — L'activité du Centre, grâce à l'impulsion de M. Escarpit, a repris dès le 25 nov. par un cycle d'exposés et de discussions sur *Précieux et burlesques*.

France-U.S.A. — Le Comité France-Amérique a patronné, de novembre à février, un cycle de conférences dont plusieurs intéressent directement notre science, à savoir : *Influence du Roman américain sur le roman français*, par M. René Lalou ; *Culture française et culture américaine*, par M. André Siegfried, de l'Académie Française ; *Le Théâtre français en Amérique*, par M. Marcel Achard ; *Influence de la littérature française sur la littérature américaine*, par M. John L. Brown ; *Esprit français et humour américain*, par M. André Maurois, de l'Académie Française.

Soutenances de Thèses en Sorbonne. — M. Harry Eckles. *La fortune intellectuelle de Hegel en France* (1813-1847), 13 novembre 1952. (D. U.).

— M. G. M. Sutherland. *Étude littéraire comparée de la poésie latine et française de Joachim du Bellay*, 13 décembre 1952. (D. U.).

— M. Henri Granjard. *I. S. Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps*, (l'influence de Hegel, de Werder et des milieux intellectuels allemands vers 1840). (Thèse principale). *K. H. Macha et le mouvement de la Renaissance nationale tchèque*. (Thèse complémentaire qui examine la question du byronisme et des influences germaniques dans la vie et la poésie du poète romantique tchèque), 20 décembre 1952. (D. E.).

— M. Gwynne Gruffudd. *Mme de Staël et la Révolution française*, 8 janvier 1953. (D. U.).

— M. Hassan El Nouty. *Les peintres français en Égypte au XIXe siècle* (Thèse complémentaire). *Le Proche-Orient dans la littérature française de la fin du romantisme à la mort de Pierre Loti* (Thèse principale). 7 février 1953. (D. E.).

— M. R. Pageard. *Gœthe en Espagne*, 21 mars 1953. (D. U.).

Travaux en cours :

Van der Tuin (H.). *Théophile Gautier et les Pays-Bas.*

1. *Sujets de thèses d'Université inscrits en janvier 1953.*

Mlle Somojyi (Madeleine). *Balzac en Angleterre.*

M. Farès (Fouad). *La fortune de Bernard Shaw en France.*

M. Simpson (William George). *Mme de Staël et la Suède.*

M. Aldridge (Alfred Owen). *Benjamin Franklin vu par ses contemporains français* (1776-1800).

Mme Thenen (Rahel Jurgrau). *Les voyages d'écrivains français en Palestine au XIXe siècle.*

M. Gwensby (Edward Lorenzo). *H. R. Lenormand et Rodolfo Usigli.*

2. *Sujets de thèses de doctorat ès-lettres.* Janvier 1953.

M. Varasteh (Khosrov). Th. princ. *Obeid Zakani* ; Th. Compl. *Le Père Raphaël du Mans.* (Etude critique de l'Estat de la Perse en 1660).

M. Barbulesco (Titus). Th. princ. *Le mouvement symboliste en Roumanie de 1900 à 1916.* Th. Compl. *Ion Barbu, étude de sa poésie.*

M. Peçka (Wladimir). Th. princ. *Galland et la fortune des Mille et une Nuits dans les lettres françaises du XVIIIe siècle.*

Travaux en cours (Faculté des Lettres de Paris). *Diplômes d'Etudes Supérieures* (1er janvier 1953).

Abramowitz. *Les lettres anglaises dans la Revue : « Europe »* (1923-1939).

Bernard (Yvon). *Les sources anglaises et l'évolution historique de « l'Esprit des lois ».*

Bertrand (Mlle). *L'Italie dans l'œuvre de Musset.*

Delaune (Mme). *La France dans l'œuvre de Byron.*

Ferrandi (Mme). *L'Italie dans l'œuvre de Rousseau.*

Foulet (Mlle). *Amiel et J. J. Rousseau.*

Fourmand (Mlle). *Graham Green et le Mexique.*

Gautherin (Mlle S.). *Goldsmith en France.*

Capitaine Gibaud. *L'Italie dans la vie et l'œuvre de George Sand.*

LAMAISON (Mr.). *La fortune en France de la « Lettre à M. Chauvet sur les unités ».*

LAMOTTE (Jean). *L'image de l'Angleterre et des Anglais dans les « Lettres philosophiques » de Voltaire.*

LASTENNET (Mr.). *Virginia Woolf et la France.*

ROY (Mlle M. L.). *Chateaubriand et le Tasse.*

VIGIER (Mlle). *L'Angleterre dans le théâtre de Victor Hugo.*

VIGNERON (Mlle). *Stendhal et l'Arioste.*

Congrès de la « Modern Language Association ». Boston, Décembre 1952.

A. — SECTION DE LITTÉRATURE COMPARÉE.

The Fusion of Languages and the Phenomenon of Alexandrianism in Modern Literature, by F. C. Sell, Mount Holyoke.

The Myth of Hamlet in Contemporary French Literature, by R. Taupin, Hunter.

Paul Valéry, the Course in Poetics, by J. Mathews, U. of Washington.

Notes on Comparative Metrics, by R. Jakobson, Harvard.

The Literary Meaning of Archtype, by N. Frye, Toronto.

Tolstoy, Shakespeare, and Hadji Murad, by G. Gibian, Smith.

Yeats and Pound : The Illusion of Influence, by T. Parkinson, Wesleyan.

The Chapbook Treatment of the Griselda Tale, by W. M. Jones, William & Mary.

The Folk Epic and the Literary Epic : A Study in Relationship, by A. B. Lord, Harvard.

George Ticknor and Gœthe, by F. Ryder, Dartmouth.

English Books in Pastor Lessing's Library, by L.-M. Price, Berkeley.

The American Occupation as Reflected in Recent German Literature, by K. J. Arndt, Clark.

Foreign Sources of the Elizabethan Notion of the Spaniard, by P. Jorgensen, UCLA.

Notes on Cornelius Agrippa in Spain, by R. H. Williams, Texas.

Thoughts on Renaissance Epic, by A. H. Gilbert, Duke.

Toland and Diderot : Eighteenth Century Materialism in France and England, by L. G. Crocker, Goucher.

Entretiens sur la Pluralité des Mondes, by Fontenelle : Late Seventeenth-Century Science in France and England, by G. D. Meyer, UCLA.

Heine's General Opinions of French Society and French Literature, by R. C. Norton, Clark.

Soviet Russia through the Eyes of Zweig and Rolland, by W. H. McClain, Harvard.

What Price Modern Tragedy : Hofmannsthal's Elektra and Sartre's Les Mouches, by F. Wood, Minnesota.

B. — Sujets de littérature comparée traités dans d'autres sections.

Réaction des Poètes Franco-Canadiens devant les Invasions américaines, by L. Lamontagne, Coll. Militaire Royal du Canada.

Quelques remarques sur l'expression littéraire franco-américaine, by R. Dion-Lévesque, Nashua.

The Italy of Lowell and Melville : Symbol and Reality, by L. Howard, UCLA.

An Uncrowded Field : Anglo-Norman, by Ruth Dean, Mount Holyoke.

Concerning the Accessibility of Arabic Influences to the Earliest Provençal Troubadours, by A. J. Denomy, Toronto.

The Redactions of Mandeville's Travels and the Identity of the Author, by Josephine Bennett, Hunter.

The Modern View of Hellas and German Romanticism, by F. Hiebel, Rutgers.

Romanticism and French Literature Today : le mort vivant, by H. Peyre, Yale.

A Mid-Century Duel : Gottfried Keller and Heine, by Helen Adolf, Penn. State.

The Heroes of Jack London in Soviet Criticism, by D. Brown, Northwestern.

Whitman and J. Vrchlický, by W. E. Harkins, Columbia.

Poe and Italy, by R. U. Pane, Rutgers.

Uncle Tom's Cabin in Italy, by F. H. Jackson, Syracuse.

Cesare Pavese and American Literature, by L. Bergel, Queens.

The Problem of Literary Aesthetics in Italy and France in the Renaissance, by B. Weinberg, Northwestern.

The Place of Aesop in German Renaissance Literature, by A. Schirokauer, Johns Hopkins.

Milton and Handel, by Sarah Watson, Western Reserve.

An Aspect of Method : Matthew Arnold and Gœthe, by F. Neiman, William & Mary.

English and American Drama : A Question of Relationships and Differences, by J. Gassner, Queens.

L'hispanisme, le germanisme et la littérature comparée en deuil. — Les études hispaniques ont été cruellement éprouvées en 1952 par la perte de savants qui, chacun à leur manière, avaient fait avancer de grandes questions de littérature générale et comparée.

Amado Alonso, Professeur à l'Université Harvard, voulait

être principalement philologue. Mais à l'Instituto de Filología de Buenos-Aires, il avait donné un grand élan aux études de stylistique espagnole en même temps qu'à celles de dialectologie hispano-américaine. Son *Ensayo sobre la Novela histórica : El Modernismo en « La Gloria de Don Ramiro »* (Buenos-Aires, 1942) fut une contribution précieuse à l'histoire d'un genre et à l'analyse d'une esthétique littéraire qui séduisit tous les pays hispaniques au début de ce siècle. *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Buenos-Aires, 1940 ; 2e éd. 1951) analyse du langage d'un poète hermétique d'aujourd'hui, a bien, comme l'insinuait l'auteur, la portée générale d'une « introduction au *trobar clus* moderne ».

William J. Entwistle, Professeur à l'Université d'Oxford, était exceptionnellement préparé à aborder des recherches de vaste envergure. L'auteur de *The Spanish Language* avait appris le chinois dans son enfance. Et sans parler de sa solide culture classique, il poussait jusqu'aux langues slaves sa culture linguistique européenne. Son premier livre, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula* (1925), marquait un progrès décisif sur les *Orígenes de la Novela* de Menéndez y Pelayo en ce qui concerne les origines des Amadis. *European Balladry* (Oxford, 1939 ; 2e éd. 1951) fut la première étude d'ensemble consacrée à un genre dont le *romancero* traditionnel espagnol est le monument le plus imposant. Entwistle s'attaquait à la fois à la nature des ballades, à leur origine, à leurs processus de diffusion (en particulier par le chant), à leur lien avec l'épopée, à leur floraison dans les diverses régions de l'Europe depuis l'Espagne jusqu'aux Balkans et à la Russie.

Sir Henry Thomas, prince des bibliographes, Conservateur en chef des Imprimés au British Museum, vétéran de l'hispanisme britannique, avait précédé Entwistle dans le domaine du roman de chevalerie. Son livre, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry* (1920) demeure encore utile comme introduction bibliographique à l'histoire des rejetons péninsulaires du genre et de leur diffusion hors de la péninsule ibérique. Très informé des traductions et imitations de la littérature espagnole dans l'Angleterre du XVIe et du XVIIe siècle, il s'était posé en particulier la question de savoir quelle connaissance de l'Espagne et de ses écrivains put avoir William Shakespeare (*Homenaje a Menéndez Pidal*, t. I, Madrid, 1925).

Le dernier disparu, G. Delpy, Professeur à la Sorbonne, laisse un grand vide dans l'hispanisme français, à l'extension duquel il s'était donné corps et âme depuis quinze ans. Les comparatistes n'oublient pas qu'il avait consacré ses deux thèses de doctorat (1937) au P. Feijoo, esprit universel, qui, du fond de sa cellule de bénédictin, fit participer l'opinion espagnole à tant de débats intellectuels du siècle des lumières. *Feijoo et l'esprit*

européen fut un lumineux « essai sur les idées-maîtresses dans le *Théâtre critique* et les *Lettres érudites* (1725-1760) ». Un des appendices s'occupait de Feijoo hors d'Espagne, un autre de ses sources étrangères. A sa *Bibliographie des sources françaises de B. Feijoo*, Delpy avait joint les textes trop peu connus de son auteur sur l'utilité et l'universalité de la langue française, et sur le paradoxe présenté par Jean-Jacques Rousseau à l'Académie de Dijon.

Nous pensons avec un immense regret aux services que ces hommes éminents pouvaient rendre encore à nos études.

M. B.

Frédéric Hirth, professeur de littérature comparée à l'Université de Mayence, est mort subitement, dans sa 75e année, à la fin de décembre 1952. C'est une grande perte pour la science allemande. L'œuvre qu'il laisse est aujourd'hui le fondement indispensable de tout travail sérieux sur Heine. Il avait consacré sa vie à l'étude de son auteur préféré ; et rien n'est plus compliqué que les recherches sur Heine ; bien peu de ses lettres sont conservées ; la plupart de ses manuscrits ont été brûlés ou dispersés. Fr. Hirth poursuivit inlassablement ses investigations. Il avait fait paraître la correspondance de Heine en trois volumes, entre 1914 et 1920. Il reprit cette publication en s'efforçant de la compléter et de retrouver les originaux. Ce fut un travail ardu de plus de trente années, que la *R. L. C.* a suivi étape par étape. Enfin, en 1950, pouvait sortir le premier volume de « *la première édition complète des lettres de Heine publiée d'après les manuscrits* ». Ce volume était accompagné d'un volume de notes d'une rare précision. Le deuxième volume de lettres parut en 1951 ; on attendait impatiemment le troisième. Hirth avait, de plus, fait paraître, en 1949, une étude sur *Heine und seine französischen Freunde* ; une autre, en 1951, *Heine, Bausteine zu seiner Biographie.* Elles éclairent surtout la vie de Heine à Paris, depuis 1831 jusqu'à sa mort, et soulignent la pensée qui ne cessa de l'animer : l'union étroite de la France et de l'Allemagne.

J. Dresch.

BIBLIOGRAPHIE [1]

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Cette Bibliographie est rédigée par M^lle E. Le Hénaff, avec, pour ce fascicule, la collaboration de MM. J. Bruneau, M.-F. Guyard et G. Pistorius.

La R. L. C. ne considère pas comme nécessaire d'inclure ici les références données par le " Yearbook of Comparative and General Literature ", (Univ. of North Carolina Studies in Comparative Literature, Chapel Hill, 1952), qui prolongent, complètent et rectifient sur certains points la " Bibliography of Comparative Literature " de F. Baldensperger et W. P. Friederich, Chapel Hill, 1950. On voudra bien s'y reporter, pp. 81 et suiv.

Théorie.

1. Hourcade (P.). A propos de Fernando Pessoa. [La création poétique hétéronyme]. *Bull. des Études portugaises et de l'Inst. français au Portugal*, t. XV, 1951.

*2. Boussoño (C.). *Teoria de la expresión poética.* [Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles]. Madrid, Editorial Gredos, 1952.

*3. Torre (G. de). *Problematica de la literatura.* Buenos-Aires, Losada, 1951.

C. r. : I. B. *Intern. P. E. N.*, juin-août 1952.

1. Abréviations :

AIFZ	Annales de l'Institut français de Zagreb.
Al An	Al-Andalus. Madrid.
CL	Comparative Literature. Univ. of Oregon.
EG	Études Germaniques. Paris.
FR	French Review. New-York.
FS	French Studies. New Haven, Connectitut.
GRM	Germanisch-romanische Monatsschrift. Heidelberg.
HR	Hispanic Review, Philadelphie.
MLR	Modern Language Review. Londres.
MP	Modern Philology, Chicago.
N. Ant.	Nuova Antologia. Florence.
PMLA	Publications of the Modern Language Association. New-York.
QIA	Quaderni Ibero Americani. Turin.
RBph	Revue Belge de Philologie et d'Histoire. Bruxelles.
RF	Romanische Forschungen. Francfort.
RHLF	Revue d'Histoire Littéraire de la France. Paris.
RLM	Rivista di Letterature Moderne. Florence.

Les livres sont distingués des articles de revues par un astérisque.

*4. Gutorov (I. V.). *Les principes esthétiques de la littérature soviétique.* Minsk, 1950.

5. Meilakh (B. S.). *Lénine et les problèmes de la littérature russe à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle.* Moscou, 1851. [En russe].

6. Fetisov (M. I.). Les problèmes de la critique littéraire à la lumière des travaux linguistiques de Staline. *Akademia Nauk SSSR. Otdelenie literatury i jazyka* [Moscou], XI, n° 3, mai-juin 1952. [En russe].

7. Kautman (F.), Hájek (J.), Buriánek (F.), Dostal (V.), Kopeckíj (J.), Hruby (J.), Stejskal (V.). Les problèmes de la critique littéraire tchécoslovaque [Discussion]. *Nový Život* [Prague], 1951, n^os 3, 4, 5, 6, 7. [En tchèque].

*8. Urban (W. M.). *Lenguaje y Realidad. La Filosofia del Lenguaje y los Principios del Simbolismo* [traduit de l'anglais par C. Villegas et J. Portilla]. Mexico, Fundo de Cultura Economica, 1952.

9. Hackett (C. A.). C. r. de J. P. Mansell : *The Background of Modern French Poetry.* Cf. 1100 (1952), *FS*, juin 1952.

Stylistique.

10. Köhler (E.). Das *Trobar clus* der Troubadours. *RF*, Band 64, Heft 1-2, 1952.

11. Curtius (E. R.). Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter. *Ibid.*

12. Ferraro (S.). Procedimientos de estilo en la poesía popular. *QIA*, XII, 1952.

13. Erämetsä (E.). A Study of the Word « Sentimental » and of other linguistic characteristics of Eighteenth Century sentimentalism in England. [in] *Annales Academiae Scientiarum Fennicae.* Saria-serb. Bnide. T. 74, 1. Helsinki, 1951.

*14. Novikov (N. V.). *Les travaux linguistiques de Staline et la science littéraire. Moscou, TSK VKP* (b), 1951. [En russe].

Genres littéraires.

15. Svoboda (K.). La conception de la poésie chez les plus anciens poètes grecs. *Charisteria T. Sinko... oblata*, Varsovie, 1951.

16. Menéndez Pidal (R.). La épica medieval en España y en Francia. *CL*, 1952, n° 2.

17. Loomis (L. H.). The Athelstan Gift story : its influences on English Chronicles and Carolingian Romances. *PMLA*, juin 1952.

*18. Petrov (I. M.). *Le roman historique en Russie Soviétique.* Prague, Svét sovéta, 1951. [En tchèque, traduit du russe].

19. Patterson (C. I.). Charles Lamb's insight into the nature of the novel. *Ibid.*

*20. *La comédie classique espagnole et Tirso de Molina.* Bureau de traduction hispano-arabe, Tétouan. s. d.

21. Merian-Genast (E.). Die Tecknik der komischen Charakteristik bei Molière und Goldoni. *RF* Band 64, Heft 1-2, 1952.

Thèmes et Types.

22. Duchemin (J.). Le mythe de Prométhée à travers les âges. *Bull. de l'Assoc. Guillaume Budè*, oct. 1952.

23. Brée (G.). Signification du « Prométhée mal enchaîné » et sa place dans l'œuvre de Gide. *FR*, oct. 1952.

24. Jacobi (H.). Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. *Zürcher Beiträge zur vergl. Literaturgesch.* Band 2. Zurich, Juris-Verlag, 1952.

*25. Mergell (B.). *Der Gral in Wolframs « Parzival »*. Tübingen, Niemeyer, 1952.

26. Weigand (H. J.). A jester at the Grail Castle in Wolfram's « Parzival » ? *PMLA*, juin 1952.

27. Frank (I.). Le manuscrit de Guiot entre Chrétien de Troyes et Wolfram von Eschenbach. *Ann. Univ. Saraviensis*, 1952, nº 2.

28. Jacob (A.). The « Razon de Amor » as Christian Symbolism. *HR.*, oct. 1952.

29. Spitzer (L.). Garcilaso, third Eclogue. *HR*, juil. 1952.

*30. Gunn (A. M. F.). *The Mirror of Love. A Reinterpretation of « The Romance of the Rose »*. Lublock [Texas], Texas Tech Press, 1952. C. r. : A. D. Crow, *FS*, janv. 1953.

31. Hatzfeld (H.). Las profundas Cavernas, the structure of a symbol of San Juan de la Cruz. *QIA*, [Turin], XII, 1952.

*32. Barquissau (R.). *Le poète Lacaussade et l'exotisme tropical*, Paris, chez l'auteur, 10, rue Oudinot, 1952.

33. Kryzhanivskij (S. A.). Lénine dans la littérature ukraïnienne. *Radianske Literaturoznavstvo* [Kijev, Institut de littérature ukrainienne], XV, 1951. [En ukrainien].

34. Popov (P. M.). Lénine dans la poésie populaire ukrainienne. *Ibid.* [En ukrainien].

35. Correa (G.). El tema de la honra en el « Poema del Cid ». *HR*, juil. 1952.

36. Frèches (C. H.). L'Amphytrion d'Antonio José da Silva (o Judeu). *Bull. des Etudes portugaises et de l'Inst. français au Portugal*, t. XV, 1951.

37. Li Gotti (E.). El Cantar de Mio Cid, Cantar del « Buen Vassallo ». *Let. Mod.* sept-oct. 1951.

38. Bursov (B. I.). Le héros positif dans la littérature réaliste. *Literatura v skole* [Moscou] XIII, 4.

Relations générales.

39. Branca (V.). Un Esopo volgare veneto [Influences mutuelles des différents « Esopes » du Moyen Age]. *Miscellanea Ferrari*, Florence, Olskki, 1952.

40. Neubert (F.). Ein Jahrtausend deutsch-französischer geistiger Beziehungen. Vom Hochmittelalter bis zum Zeitalter der Aufklärung und des Rokoko. *Studien zur Vergleichende Literaturgeschichte*, Berlin, Duncker et Humblot, 1952.

41. Dimoff (P.). Cicéron, Hobbes et Montesquieu. *Ann. Univ. Saraviensis*, 1952, n° 1.

42. Dechamps (J.). Sur Stendhal et un de ses amis belges. *Bull. de la Classe des Lettres de l'Acad. royale de Belgique*, t. XXXVIII, 1952.

43. Brahmer (M.). Études polonaises de Littérature Comparée. *Bull. de l'Acad. polonaise des Sciences et des Lettres.* [Centre polonais de Recherches Scientifiques de Paris], avril 1952.

44. Wedkiewicz (St.). Notes bibliographiques pour servir à l'histoire des relations franco-polonaises [E.. Delécluze, A. Daudet, H. Murger, Ch. Baudelaire... A. France, M. Proust, M. Barrès... A. Towianski, Z. Krasinski, H. Sienkiewicz, etc...]. *Ibid.*

45. Olympia Chodzko [biographie]. *Ibid.*

46. Zelenski-Boy (T.). André Gide et Witold Wojtkiewicz. *Ibid.*

47. Przegalinski (B.). L'activité intellectuelle des Polonais établis en France : Marie Ratuld-Rakowska. *Ibid.*

48. Downs (B. W.). Anglo-Norwegian Literary relations, 1867-1900. *MLR*, oct. 1952.

*49. Brandes (G.). *Correspondance, I, La France et l'Italie.* Copenhague, Rosenkilde et Bogger, 1952.

50. M. I. La littérature indonésienne contemporaine. *Intern. P.E.N.*, juin-août 1952.

Intermédiaires.

51. Robson-Scott (W. D.). Some notes on Hentzner's « Itinerarium » *MLR.*, juil.-oct. 1951.

52. Ackerman (R. W.). Herry Lovelick's « Merlin ». *PMLA*, juin 1952.

53. Peers (E. A.). The First English Professor of Spanish : Antonio Alcala Galiano. *Estudios Hispanicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley Coll. [Mass.], 1952.

54. Delassault (G.). Le Maître de Sacy et la Fontaine, traducteurs de Phèdre. *Rev. des Sciences Humaines* [Univ. de Lille], oct.-déc. 1952.

55. Leigh (R. A.). Biswell and Rousseau, *MLR*, juil. 1952.

56. Martino (P.). Le voyage de Chateaubriand en Amérique. Essai de mise au point, 1952. *RHLF*, avril-juin 1952.

*57. Ryder (F. G.). Ed. George Ticknor's *The Sorrows of Young Werter.* Chapel Hill, Studies in Comparative literature, 1952.

58. Samič (M.). Un consul de France [P. David, 1807] en Bosnie et la « Chronique de Travnik » de Ivo Andrič. *AIFZ*, n° 1, 1952.

59. Adrian (A. A.). Dickens on American Slavery : A Carlylean Slant. *PMLA*, juin 1952.

60. Astray (I.). L'émigration russe en Argentine. *Russkij vestnik* [Buenos-Aires], I, 1951. [En russe].

Époques et Mouvements.

*61. Colucio Salutati. *De laboribus Herculis.* Edidit B. L. Ulman Zürich [thesaurus Mundi], 1952.

62. Branca (V.). Un trattato inedito di Ermolas Barbaro [contacts avec les premiers humanistes français et flamands]. *Mélanges Renaudet*, Genève, Droz, 1951.

63. Marti Abelló (R.). Garcilaso Inca de la Vega, un hombre del Renacimiento. *Rev. Hispanica Moderna* [Columbia Univ. New-York], janv.-déc. 1950.

64. Kot (St.). L'humanisme et la renaissance en Pologne : compte rendu des publications des années 1939-1952 [à suivre]. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XIV, 1952.

65. Verpeaux (J.). Byzance et l'humanisme [position du problème]. *Bull. de l'Assoc. Guillaume Budé*, oct. 1952.

66. Battlori (M.). L'interesse americanista nell'Italia dell Settecento. Il contributo spagnolo e portogheso. *QIA*, XII, 1952.

67. Bedarida (H.). L'Angleterre et l'Italie [sur l'Encyclopédie], n° spécial des *Annales de l'Univ. de Paris*, 1952.

68. Lough (J.). The Encyclopédie in Eighteen Century England. *FS*, oct. 1952.

*69. Charlier (G.) et Mortier (R.), *Une suite de l'Encyclopédie : Le Journal Encyclopédique (1756-1793)*. Paris, Nizet, 1952.

70. « L'Encyclopédie et l'Etranger », n° spécial (n° 2) des *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*, Paris, mai 1952. [G. Chinard, l'Encyclopédie et le rayonnement de l'esprit encyclopédique en Amérique, S. Dresden, l'Encyclopédie aux Pays-Bas ; J. Fabre, L'Encyclopédie en Pologne ; Ch. Guyot, le rayonnement de l'Encyclopédie en Suisse ; J. Lough, le rayonnement de l'Encyclopédie en Grande-Bretagne ; J. Sarrailh, notes sur l'Encyclopédie en Espagne ; F. Schalk, le rayonnement de l'Encyclopédie en Allemagne ; D. M. Lang, l'Encyclopédie en Russie.

*71. Fujimura (T. H.). *The Restoration Comedy of wit*. [Etheredge, Wycherley, Congreve]. Princeton [N. J.] Univ. Press, 1952.

72. Bianquis (G.). Hölderlin et la Révolution française. *EG*, avril-sept. 1952.

*73. Schultz (F.). *Klassik und Romantik der Deutschen*, 2. Edit. I Teil : Die Grundlagen der Klassisch-romantischen Literatur. II Teil : Wesen und Form der Klassisch-romantischen Literatur. Stuttgart, 1952, 2 vol.

*74. Auerbach (E.). *Mimesis, la realidad en la literatura*, trad. de I. Villanueva y E. Imaz. Fondo de Cultura Económica, México, 1950 [chapitre sur Cervantes ajouté dans l'édition espagnole].

C. r. : S. Gilman, *NRFH*, janv.-mars 1952.

75. Tarasenkov (A.). Le réalisme socialiste. *Sovetskaja literatura*, ed. Ucpedgiz, 1950.

Traduction tchèque : *Nový život* [Prague], 1951, n^{os} 3, 4, 5, 6.

*76. Johnson (E. D. H.). *The alien vision of Victorian Poetry. Sources of the Poetic Imagination in Tennyson, Browning and Arnold* [*Princeton Studies in English*, n° 34]. Princeton Univ. Press. Princeton, 1952.

*77. Lebois (A.). *Les tendances du symbolisme à travers l'œuvre d'Elémir Bourges*. Paris, L'Amitié par le livre, 1952.

Ambiances.

La Vie, les Idées et les Arts.

*78. Léonard de Vinci par lui-même, Textes choisis, traduits et présentés par A. Chastel, précédés de la vie de Léonard par Vasari. Paris, Nagel, 1952.

79. Weise (G.). Considerazioni di storia dell'Arte intorno al Barocco. *RLM*, janv.-mars 1952.

*80. Mráz (A.). *Les questions sociales dans le roman slovaque.* Bratislava, Slovenský spisovatel, 1951. [En slovaque].

Influences antiques.

81. Kohlschmidt (W.). La « Nausicaa », di Gœthe e Omero. *RLM.*, janv.-mars 1952.

*82. Menéndez y Pelayo (M.). *Bibliografia hispano-latina clásica*, t. VII [Hostio-Plauto] et VIII [Quintiliano-Virgilio]. Madrid, C. S. I. C. 1951-1952.

*83. Boccacio. *Il Decameron*, a cura di V. Branca. 2 vol. [Dans les Commentaires, étude des rapports et des Sources : Antiquité, Moyen Age latin, France, Orient], Florence, Le Monnier, 1952.

Influences du moyen âge latin.

*84. Boccacio. *Il Decameron*, a cura di V. Branca. Cf. ci-dessus, n° 83.

*85. Branca (V.). *Il Cantico di Frate Sole.* [Influences de la littérature latine et française du Moyen Age sur Saint François]. Florence, Olschki, 1950.

86. [Id.]. Tecnica e poesia nella prosa del Decameron. [Influences des « artes dictandi » du Moyen Age]. *Sycularum Gymnasium* 1951, 1.

Influences italiennes.

87. Leo (U.). Dante in Germany. *RF*, Band 63, Heft 1-2, 1951.

88. Fucilla (J. G.). Petrarchism in the poetry of de Argensolas. *HR*, juil. 1952.

89. López Estrada (F.). La influencia italiana en la « Galatea » de Cervantes. *CL*, 1952, n° 2.

90. Barrière (P.). L'expérience italienne de Montesquieu. *RLM*, janv.-mars 1952.

Influences espagnoles et hispano-américaines.

*91. *Cervantes prince de la littérature espagnole*, Bureau de traduction hispano-arabe. Tétouan, s. d.

92. Coyle (W.). Molinos « The subject of the Day » in *The Ring and the Book*. *PMLA*, juin 1952.

Influences françaises.

93. Richey (Marg. Fitzgerald), The independance of Wolfram von Eschenbach in relation to Chrestien de Troyes. *MLR*, juil. 1952.

94. Forster (L.). « Beau Alman » et le « Beau Escuyer Gruffy » : une source française de Grimmelshausen ? *EG*, avril-sept. 1952.

*95. Branca (V.). *Il Cantico di Frate Sole*. Cf. ci-dessus, n° 85.

96. [Id.]. Tradizione mediavale del « Decameron ». *N. Ant.* juil. 1950.

*97. Boccacio. *Il Decameron*, a cura di V. Branca. Cf. ci-dessus, n° 83.

*98. Trigiani (A.). *Il teatro raciniano e i melodrammi di Pietro Metastasio*. Turin [Univ. di Torino. Publ. della Fac. di lettere e Filosofia, vol. III, fasc. 2], 1951.

99. Van Bever (P. J. L.). Présence de la France au xviii[e] siècle, L'introduction de l'illuminisme au Portugal. *Alumni*, XXI, juin 1952.

100. Neubert (F.). Gœthe und Frankreich, *Studien zur vergleichende Literaturgeschichte*. Berlin, Duncker et Humblot, 1952.

101. [Id.]. Puschkin und die französische Kultur. *Ibid.*

102. Benson (C.). Yeats and Balzac's *Louis Lambert*. *MP*, mai 1952.

103. *Balzac dans le Monde*. N° spécial de la RLC, 1950. C. r. : R. Nortier, *RB ph.* 1951, XXIX.

*104. Hughes (R.). *An Historical and Critical commentary... of Swinburne as a novelist* [influence de Balzac sur « Lesbia Brandon »]. Londres, Falcon Press, 1952.

105. Baras (A.). Les contemporains d'Auguste Senoa et la France. *AIFZ*, 1952, n° 1.

106. Maixner (R.). Les débuts de l'Académie Yougoslave [fondée en 1867] et la France. *Ibid.*

107. Le Roy C. Breunig. F. S. Flint Imaginism's « Maître d'École ». *CL.*, 1952, n° 2.

108. Essai d'une bibliographie des traductions polonaises des ouvrages d'André Gide. *Bull. de l'Acad. polonaise des Sciences et des Lettres*. [Centre polonais des Recherches scientifiques de Paris], avril 1952.

Influences anglaises.

*109. Branca (V.). *Alfieri e la ricerca dello stile* [Alfieri traducteur de Pope]. Florence, Le Monnier, 1949.

110. Alciatore (J. C.). Compte rendu de : G. Bonno : *La culture et la civilisation britanniques devant l'opinion française, de la Paix d'Utrecht aux « Lettres Philosophiques*. Cf. 48 (1949), *MP*, mai 1952.

111. Sinko (G.). Sheridan et Kotzebue. *Sprawozdania wroclawskiego Tow. Naukowego*, Wroclav, 1949. [En polonais].

*112. Schirmer (W. F.). *Kleine Schriften*. Tubingen, Niemeyer, 1950 [recueil de conférences prononcées entre 1931 et 1948, dont une traite de « Schlegel et l'Angleterre »].

113. Todd (F. M.). Wordsworth in Germany. *MLR.*, oct. 1952.

114. Duncan Eaves (T. C.). An early American admirer of Keats. *PMLA*, sept. 1952.

Influences nord-américaines.

115. Riley (J. A.). Gœthe and Parker Cleaveland. *PMLA*, juin 1952.

116. Krebs (A.). Victor Hugo et l'Amérique. *Rapports France-Etats-Unis*, juil. 1952.

117. Kuhnelt (H. H.). Deutsche Erzähler von E. A. Poe. *RLM.*, oct-déc. 1951.

*118. Arnavon (C.). *Les lettres américaines devant la critique française (1887-1917)*. Annales de l'Univ. de Lyon, III, 20. Paris, Les Belles-Lettres, 1951.

C. r. : M. Le Breton, *Etudes anglaises*, août 1952.

Influences germaniques

119. Pange (Comtesse Jean de). De l'Allemagne. Unveröffentliche Aufzeichnungen der Mme de Staël. *Die Zeit* [Hambourg], 26 juin 1952.

120. Steiner (F. G.). Shelley and Gœthe's Faust. *RLM.*, avril-juin 1951.

121. Mortier (R.). La première analyse française du « Faust » de Gœthe. *Ibid.*

122. Majut (R.). Englische Arbeiten 1940-50 zur deutschen Literaturgeschichte von Gœthe bis zum Realismus. *GRM*, juin 1951.

123. Reichart (W. A.). Gœthe und Gœthe-Literatur in America. *GMR.*, oct. 1951.

124. Neubert (F.). Balzac und Deutschland. *Studien zur Vergleichende Literaturgeschichte*, Berlin, Dunker et Humblot, 1952.

125. Mortier (R.). Un « germanisant » sous l'Empire et la Restauration. *Rhph*, 1951, n° 4.

126. Schneider (A.). Lichtenberg et Valéry. *Ann. Univ. Saraviensis*, 1952, n° 1.

127. Carré (J. M.). Der gute Wille der [französischen] Schriftsteller. *Die Zeit* [Hambourg], 26 juin 1952.

128. Sieburg (F.). Das unendliche Gespräch. Antwort an einen französischen Schriftsteller [au sujet de l'article de J. M. Carré sur le rapprochement franco-allemand, cf. n° 127]. *Die Zeit* [Hambourg], août 1952.

*129. Le Sage (L.). *Jean Giraudoux Surrealism and the German Romantic Ideal.* Illinois Studies, Urbana, 1952.

Le gérant : Henri Leduc.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — (D. 4459).

UN DOCUMENT INÉDIT

MADAME DE STAËL CRITIQUE LITTÉRAIRE DE BENJAMIN CONSTANT

On n'a pas fait, jusqu'à ce jour, l'étude critique du livre *de l'Allemagne* d'après le manuscrit original de Madame de Staël. Les pages supprimées par l'auteur présentent un intérêt considérable.

En écrivant les célèbres chapitres sur « L'Art Dramatique », où elle attaque de front les citadelles de la critique officielle, M^me^ de Staël traduit pour la première fois en français les principales scènes du théâtre de Gœthe et de Schiller. C'est là une audace d'autant plus grande, qu'elle se permet des comparaisons qui témoignent d'un désir non dissimulé de tracer des voies nouvelles aux futurs écrivains. Pourtant elle n'y va pas sans prudence, sachant que le moindre de ses jugements passe pour révolutionnaire et qu'il sera discuté mot à mot par la sévère censure impériale. Fiévée et Fontanes sont là, prêts à combattre l'imprudent voyageur qui se hasarde dans la forteresse. Aussi tous les amis du « groupe de Coppet » conseillent-ils à la châtelaine de se modérer. Une lettre inédite de Vogt est significative :

Me permettez-vous, ma noble amie, de vous présenter une idée qui m'est venue en écoutant lire votre ouvrage. Je pense que pour votre intérêt, votre repos, votre succès littéraire il vaudrait mieux qu'on n'y trouvât rien qui eût rapport à la politique... qu'on n'y reconnût même pas ce zèle contre le despotisme que je rencontre dans tous vos ouvrages. Vous savez que c'est là que le grand homme est le plus vulnérable et le plus sensible... se taire n'est pas approuver... un miroir doit être sans couleur et il m'a paru

que les chapitres qui n'avaient aucun trait aux opinions politiques ont eu le plus de succès à la lecture. Je voudrais que votre ouvrage eût une certaine innocence qui désarmat la critique et la malveillance...

Madame de Staël est plus soumise qu'on ne pense, et elle écoute les bons conseils. Le premier jet du livre *de l'Allemagne* fut donc lu, relu, raturé et surchargé à plaisir : « Ah, s'écrie Chamisso à Chaumont, écrire un livre en français est ici une chose qu'on ne traite pas à la légère ! La Staël corrige entièrement elle-même deux copies et trois jeux d'épreuves et chaque fois elle ajoute beaucoup de choses nouvelles !... » Les observations et les critiques de Madame de Staël sur les pièces des auteurs allemands importent peu aujourd'hui. Elles reflètent toutes les réticences d'une époque qui n'acceptait pas encore la liberté fougueuse des romantiques, et ces hardiesses nous paraissent souvent timides. La tragédie, momifiée dans le corset de fer des trois unités et de l'alexandrin, régnait encore en maîtresse incontestée sur le théâtre français. N'oublions pas que Delille se prenait pour un nouveau Virgile et que Marie-Joseph Chénier pensait dépasser de beaucoup le génie de Corneille en ajoutant au répertoire classique une vingtaine de tragédies, toutes en cinq actes et en vers. Quant à Raynouard, on l'aurait bien étonné en lui disant que *les Templiers* ne figureraient pas dans l'avenir au programme des études classiques. Les femmes écrivent des romans, mais un poète digne de ce nom doit écrire des tragédies. Les vers alexandrins se coulent dans des moules légués par le grand Siècle, que rien, semble-t-il, ne changera jamais.

Aussi, lorsque Benjamin Constant (qui n'ose pas trop avouer qu'il tient un *journal intime* et qu'il écrit peut-être des romans) annonce au monde lettré qu'il compose une tragédie, nul ne s'en étonne. Cette tragédie n'est qu'une adaptation d'un drame allemand, genre tout à fait décrié et sans avenir, dit-on. Et cependant Madame de Staël va oser en faire l'éloge ! « *Walstein*, écrit Prosper de Barante, est un ouvrage du plus beau talent ! Vous démontrerez cela avec des arguments tirés de Schiller et de l'Allemagne et *moi* avec le sentiment qui me fait admirer Britannicus et Athalie... » Voilà bien le problème ! Louer ce mélange du drame romantique et de la tragédie classique, c'est le mariage de la carpe

et du lapin ! Madame de Staël va, en effet, consacrer plusieurs paragraphes de son *Allemagne* au *Walstein* de Benjamin Constant. Mais il n'est pas surprenant qu'elle en parle plus librement dans ses brouillons que dans son texte ! Critiquer une œuvre de Benjamin Constant était pour Corinne doublement délicat. Elle savait que, non seulement ses ennemis, mais encore et surtout ses amis, seraient à l'affût de la moindre complaisance. Il fallait bien cependant comparer ce *Walstein* que Benjamin compose à Coppet même, dans des alternatives de joie délirante et de profonde angoisse, avec cet étrange *Wallenstein* de Schiller, qui est un chef-d'œuvre, à moins que ce ne soit un monstre. C'est une trilogie, et les Français, écrit Madame de Staël, ne sauraient supporter de telles fantaisies.

Cependant, Benjamin, qui a une double culture, un double esprit et un double visage, se croit très capable de tenter l'aventure d'une adaptation. Il a rencontré Schiller à Weimar et Madame de Staël a vu jouer à Berlin le prologue de la trilogie : *Le camp de Wallenstein.* Aussi l'idée d'une adaptation devait-elle naître à Coppet. C'est dans l'été de 1807, un été bien mouvementé pour ce pauvre Benjamin ! Il est amoureux de Charlotte de Hardenberg, « journées folles, délice d'amour », écrit-il à Paris, en juin — et cependant en septembre il est à Coppet : « une puissance magique me domine... Je vais à Coppet... qu'y faire grand Dieu ? J'ai consenti à un séjour de six semaines... Je foule aux pieds mon avenir et mon bonheur ! » Alors, « pour tuer le temps », Benjamin va se mettre à travailler : « J'esquisse le plan d'une tragédie : *Wallenstein.* Madame de Staël m'est fort utile pour les conseils. Cela est daté du 1er septembre. Déjà, le 9, il a fini le premier Acte » : il y a des vers superbes ! Le 10 : « j'ai cinq cents vers de faits. Il y en a de charmants. Je lis mon premier acte. Il est fort applaudi. Passons aux quatre autres... J'aime Charlotte plus que jamais ! » Quelques jours plus tard : « Je travaille avec rage. J'ai fait hier deux-cent-quatre-vingts vers et aujourd'hui trois cent-vingt-huit. Et quoi qu'il y en ait de fort beaux il faudra me calmer car ma tragédie de ce train aura six mille vers... » Le 20 septembre : « Ma tragédie avance beaucoup, elle m'occupe agréab ement. Madame de Staël se fait si douce et si bonne que si ce n'était le souvenir des violences passées, l'attachement reprendrait ! Ma position sociale est curieuse. Je suis

entre deux femmes dont l'une m'a fait tort en ne m'épousant pas et l'autre va me nuire en m'épousant ! » ... « J'ai bien avancé la tragédie. Le 5e acte est bien difficile à faire... Charlotte a un admirable caractère... Ma pièce est superbe. Je n'ai plus que cent-quatre-vingts vers pour finir... Madame de Staël est certainement une personne bien bonne et bien spirituelle... Charlotte est à Besançon... très mal... elle a le délire... je pars ! »

La châtelaine de Coppet aura de la peine à pardonner, malgré les retours de flamme, l'abandon final, et pendant plus d'un an, il ne sera plus question de *Walstein*. Elle aura un certain mérite à ne pas dénigrer l'ouvrage ! Au contraire, elle prendra sa défense. En juillet 1808, elle écrit à Hochet : « Benjamin va faire imprimer son *Walstein* et lui donne en conséquence des développements plus longs que le théâtre n'en peut supporter ; c'est une tragédie historique, genre nouveau pour la France ; c'est de la poésie dans l'histoire moderne genre encore plus nouveau, enfin il me semble que c'est bien remarquable ». Et voilà que même les amis sont sévères et se permettent des critiques ridicules ! Madame de Staël est tout à fait fâchée par l'accueil fait à Paris aux fantaisies dramatiques qui éclosent sous les auspices de Coppet. Sismondi remarque que la critique, qui tombe directement sur Madame de Staël, lui cause beaucoup moins d'impatience que celle qui atteint Benjamin. Elle écrit à Hochet :

> Vous m'avez blessée par votre lettre sur *Walstein*... On peut trouver plus ou moins d'intérêt dans la nature même du sujet de *Walstein*, mais ne pas admirer Alfred et Thécla, mais ne pas sentir la beauté noble et simple de la poésie de cette pièce, c'est tellement différer avec moi qu'il n'y a pas moyen de s'entendre... Je n'ai point d'illusions sur le talent littéraire de mes amis. Il me semble au contraire qu'on est sévère pour ce qu'on aime, mais je ne suis pas du tout influencée par le petit esprit de coterie qui se croit important en s'appelant Paris...

Aussi, lorsqu'en 1809, Madame de Staël rédige dans son *Allemagne* les chapitres sur Schiller, elle s'empressera d'y glisser l'éloge tout académique de la trilogie « resserrée », selon la forme et la régularité françaises, par « un écrivain de grand talent », quelle se garde de nommer. Cette réserve pudique ne peut être le fruit d'un premier jet. Sa plume fougueuse s'était laissée aller dans ses brouillons à des éclairs

plus sincères, où l'on retrouve même une trace de l'état de fièvre où fut conçu *Walstein*. Il est intéressant de reproduire cette page, que les terribles censeurs du groupe de Coppet — Schlegel aux lunettes d'or, le fin Sismondi, le gros baron de Vogt, l'inquiétant Elzéar de Sabran, le doux Prosper de Barante, le rusé Châteauvieux et tant d'autres, qui se croient les anges gardiens de la châtelaine — ont cru prudent de faire disparaître...

Comtesse Jean de Pange.

WALSTEIN [1]

Il y a tant de connaissance du théâtre, tant de poésie et de goût dans la pièce française de Walstein qu'on peut m'accuser d'adresse en m'appuyant sur un tel exemple pour prouver que, dans les belles pièces allemandes, il y a une tragédie française et de plus une tragédie allemande. Benjamin Constant a conservé toutes les beautés de l'allemand, mais il en a rendu l'impression plus simple, plus une. C'est un temple dégagé de la forêt qui l'entourait, et l'admiration s'y porte plus facilement. La sève étrangère enfermée dans la régularité française produit une sensation entièrement nouvelle. Il n'y a pas une expression qui ne soit noble et poétique, et néanmoins l'on sent que tout se passe plus près de l'âme, qu'il s'agit d'un sujet moderne, que la vie rendue poétique pourrait être la nôtre et que la sympathie se mêle à l'admiration et la ressemblance à l'idéal.

Je crois impossible de lire sans un attendrissement inexprimable les adieux d'Alfred à Walstein et à Thecla. La scène de Thecla avec l'officier saxon qui lui raconte la mort d'Alfred, et celle de Thecla avec Élise quand elle lui annonce la résolution qu'elle a prise d'aller au tombeau d'Alfred, ces situations sont absolument nouvelles sur le théâtre français, d'abord en elles-mêmes et puis parce que leur intérêt naît de l'attendrissement que fait éprouver un événement accompli, et non de l'anxiété que produisent l'expérience et la crainte. Il y a un repos de douleur dans tout ce qui est certain qu'on n'a pas au théâtre parce qu'on veut

1. Ces pages inédites se trouvent dans le manuscrit A (premier brouillon) du chap. xviii (*De l'Allemagne*, Tome II) et ont été supprimées dans les manuscrits B et C et le texte imprimé.

toujours que l'action marche et qu'on se hâte d'en finir avec l'irréparable dans les pièces comme dans la vie, tandis que les Allemands toujours occupés à vous peindre ce que vous éprouvez plutôt que ce qui vous arrive, ne craignent point de s'arrêter sur un fait terminé comme événement, mais subsistant encore comme douleur. Il faut sans doute beaucoup de poésie dans l'âme pour s'intéresser par les sentiments dans le silence de l'action, car dans le tumulte des faits, tous les mots passent et comme le dit Voltaire, s'ils frappent fort, c'est assez ; mais quand on veut peindre sur la scène l'histoire intérieure de l'homme, ces faits qui se passent au-dedans de lui, quand il ne peut plus rien en dehors, les résolutions qui partent de son caractère, sans que le choc des circonstances l'y décide, il faut bien plus de justesse dans l'observation du cœur humain et de vérité dans la sensibilité qui inspire le poème, car, dans le moment où l'on tremble pour la vie de Tancrede, où l'on voudrait lui révéler l'erreur qui le perd, à peine si l'on peut entendre les paroles. Toute l'âme est prise par l'action. Mais quand Thecla, sachant la mort de son amant, se fait raconter son courage et son désespoir, quand chaque mot est prononcé par un homme indifférent qui ne se doute pas que la puissance de ses paroles est mortelle pour Thecla, quand l'avidité de la douleur lui fait tout supporter pour tout apprendre, toutes les larmes peuvent être arrachées du cœur si chaque expression est vraie, juste, contenue, profonde. Mais s'il y avait une seule nuance d'affectation, une syllabe hors de sa place, on la sentirait comme un son faux dans ces instants où la douceur aérienne et pure de la musique rend si sensible à la plus légère altération dans la mélodie [1].

Je ne sais si les autres l'éprouvent ainsi que moi, mais le Walstein de M. de C. m'a fait pleurer pour la première fois dans une tragédie française, sur la douleur qui n'a plus d'avenir, sur celle qui comme un roman vous rappelle vos propres peines, tandis que la beauté tranquille de la poésie vous fait planer religieusement au-dessus même du malheur. Quelle est donc, me dira-t-on, la partie allemande que l'auteur français a supprimée et que pourrait-on regretter

1. Mme de Staël a gardé, sous une forme assez modifiée, l'essentiel de ce passage dans le chapitre XVIII de *l'Allemagne*. Mais, tandis qu'elle s'adonne ici à un éloge spontané et chaleureux de l'adaptation de Benjamin Constant, elle insiste surtout dans son texte définitif sur les critiques dont il a été l'objet et elle défend *Walstein* contre les objections des classiques impénitents.

s'il est vrai comme je le pense, qu'aucune tragédie depuis la mort de Voltaire n'a réuni autant de beautés de divers genres que le Walstein français. Quels sont les sacrifices que les règles françaises ont exigés de l'auteur ? M. de Constant dans son discours préliminaire plein de sagacité et de profondeur indique lui-même ce qu'il a été obligé d'omettre dans l'allemand. Mais comme il y avait trois pièces dans le Walstein allemand on doit considérer le Walstein français comme une véritable création. Se ferait-on l'idée en France d'un public qui se familiarise assez avec les productions de ses poètes pour les voir par fragment et qui, se souvenant d'une pièce pour comprendre l'autre, s'intéresse aux difficultés de l'art et s'associe à l'auteur. Le public d'ailleurs doit dire impérieusement. — « Tirez-vous d'affaire comme vous le pourrez ; je ne suis là que pour n'avoir que du plaisir, et c'est à vous à prendre toute la peine ». Le public en Allemagne, quand il admire, respecte et se fait gloire d'aider le génie au lieu d'essayer de le rabattre. Ces réflexions ne sont pas pour approuver la triple pièce de Walstein. L'art du théâtre consiste à rassembler dans un seul foyer ce qui est épars dans la vie. C'est le tableau qui renferme tout un pays dans un cadre et les tragédies ne seraient que l'histoire ou les romans en dialogue, si l'on n'exigeait pas au théâtre l'art de grouper et de présenter sous un seul point de vue les événements qui se raconteraient successivement dans la forme ordinaire du récit. Mais il est curieux d'examiner ce public allemand lorsqu'il écoute les pièces du petit nombre d'auteurs qu'il admire. On dirait qu'il a pris la place du chœur chez les Grecs, tant il est patient, attentif et prêt à seconder l'auteur, quand il sent que la difficulté vient de l'abondance même des idées. Il n'est impitoyable que pour la médiocrité, et gloire au pays où la foule est sévère pour elle ! C'est une preuve qu'elle n'a pas pris les couleurs de la multitude ni la multitude les siennes.

Madame de Staël.

AUTOUR
DES « CONTES D'HOFFMANN »

I. — Les premiers traducteurs d'Hoffmann.

Dans la bibliographie de sa thèse sur *Le conte fantastique en France* (p. 414), M. Castex, en signalant les *Œuvres Complètes* d'Hoffmann, traduites de l'allemand par Th. Toussenel et par le traducteur des romans de Veit-Weber (Paris, J. Lefebvre, 1830, 8 vol. in-12, numérotés de V à XII), ajoute cette remarque : « Les volumes I à IV n'ont pas été publiés ».

Ceci peut surprendre et appelle une explication qui dépasse la simple curiosité bibliographique.

La première livraison des *Contes fantastiques* traduits par Loève-Veimars avait paru, en 4 tomes, sans doute dès le mois de novembre 1829 [1], avec la préface de Walter Scott.

La seconde dut paraître seulement en février 1830. Elle est annoncée comme imminente dans le *Figaro* du 30 janvier, et la note a probablement été rédigée par l'éditeur Renduel ou par Loève-Veimars lui-même.

Mais, en même temps, « dès le mois de février », selon M. Castex, un autre éditeur, Jules Lefebvre, lançait à son tour une édition des *Œuvres Complètes*, et prenait la suite de la première livraison, en 4 tomes, publiée par Renduel et numérotée I à IV.

C'est pour cette raison bien simple que les volumes I à IV de l'édition Lefebvre « n'ont pas été publiés ». Ils l'avaient été, mais par Renduel.

Dans le *Feuilleton de la bibliographie de la France* du 6 mars 1830, Renduel protestait contre le procédé au moins cavalier de son concurrent, dans les termes suivants : « L'édi-

1. Il en est rendu compte dans *Figaro* du 3 décembre.

teur prie le lecteur de ne pas confondre la traduction de M. Loève, connu avec distinction dans la littérature, avec une autre publication, pour laquelle on a eu l'*indélicatesse* de suivre sa série de volumes, en commençant au tome V. On est porté à croire que les éditeurs ont voulu *user de surprise* pour débiter leur livre, *ce qui est loin de la recommander.* M. Loève-Veimars donnera les *Œuvres complètes* d'Hoffmann *sans en rien omettre.* D'ici à trois semaines nous aurons publié 12 volumes qui comprendront plus de vingt sujets. C'est presque tout ce qu'a fait Hoffmann. Ainsi toute autre édition annoncée en concurrence avec celle que nous publions ne pourrait être qu'incomplète et controuvée ; nous prions le public, les libraires et les propriétaires de cabinets de lecture d'y apporter la plus scrupuleuse attention, afin d'éviter toute surprise ».

Le procédé de Lefebvre est assurément injustifiable. Certes, les *Œuvres* d'Hoffmann appartenaient à tout le monde, et Toussenel devait travailler à sa traduction depuis assez longtemps, pour être prêt à fournir 4 volumes à l'impression qui parut en février. Mais la confusion devait s'établir entre les deux éditions, au détriment de Renduel, et à celui de Loève-Veimars, auquel on prétendait substituer Toussenel et R....d, le traducteur des romans de Veit-Weber (que je n'ai pu identifier).

Lefebvre n'en prétendit pas moins se justifier. Dans une Préface à sa publication, il fait observer que « toute l'introduction de *Marino Falieri* manque à l'édition rivale », demande « pourquoi on a retranché du conte d'*Agafia* un passage assez long où reparaissent nos deux amis, l'étudiant Anselme et l'archiviste Lindhorst », pourquoi enfin on a diminué de moitié le roman de Maître Floh ? » Bref, il accuse Loève-Veimars et son premier éditeur d'avoir trahi Hoffmann [1] en ne donnant de plusieurs de ses œuvres qu'une traduction fort incomplète. Il prend contre Loève-Veimars la défense de Walter Scott et celle d'Henri de Latouche, dont il publie la réponse à la notice placée par Loève-Veimars en tête de sa traduction de *Mademoiselle de Scudéry* [2]. Il

1. C'est la constatation que fera à son tour S. Braak dans son article du *Neophilologus*, 23e année 1937-1938, *Introduction à une étude sur l'influence d'Hoffmann en France*, p. 272.

2. On sait que Latouche avait publié en 1823, sous le titre *Olivier Brusson*, une adaptation de *Mademoiselle de Scudéry*, lue vers 1820 dans un *Frauentaschenbuch*. Il faut avouer qu'il se défend mal de l'accusation de plagiat portée contre lui.

annonce enfin, pour répondre à la *Vie d'Hoffmann* qui devait paraître dans l'édition Renduel, par les soins de Loève-Veimars [1], une traduction de la *Vie et Correspondance* d'Hoffmann, par Hitzig.

La rivalité littéraire qui opposa un moment Walter Scott à Hoffmann, et que retrace soigneusement M. Castex, se double donc, ou se triple, d'une querelle d'éditeurs : Lefebvre contre Renduel, et d'une rivalité de traducteurs ; Toussenel, R....d et Latouche contre Loève-Veimars.

M. Castex a cité les articles du *Globe*, du *Temps*, des *Débats*, de la *Revue de Paris*. Dans la petite querelle qui nous occupe, *Figaro* prit nettement le parti de Loève-Veimars [2]. Dans le numéro du 8 avril 1830 : « ce jeune écrivain, souligne-t-il, a beaucoup vu Hoffmann dans ses dernières années » ; et annonçant la *Vie d'Hoffmann* par son traducteur : « Cet attrait seul, déclare-t-il, suffirait pour assurer la supériorité de la publication de M. Renduel sur les autres traductions du conteur allemand, alors même que sa correction et sa sûreté ne la placeraient pas au-dessus de toute comparaison ». Et dans le numéro du 17 juin de la même année, il n'annonçait que pour la déplorer la publication des *Œuvres* d'Hoffmann traduites par Mrs Thouvenel (sic) et R... et prenait surtout à partie Henri de Latouche.

Il est bon de signaler que dans la deuxième livraison de la traduction publiée par Lefebvre (tomes IX à XII) parurent *Le pot d'or*, fantaisie à la manière de Callot, feuilles détachées de l'album d'un voyageur enthousiaste, traduit, ainsi que les *Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre*, par le traducteur des romans de Veit-Weber, (tomes IX et X) — et *la princesse Brambilla* ; traduite par Th. Toussenel (tomes XI et XII).

M. Albert Béguin, en effet, dans l'*Avertissement* placé en tête de sa traduction du *Chat Murr* juge « assez significatif que l'on ne trouve dans la traduction la plus répandue, celle de Loève-Veimars, ni *le Vase d'or*, ni *la Princesse Brambilla* »...

Il est évident que si Loève-Veimars n'a pas traduit ces contes, c'est qu'ils l'avaient été, dès 1830, l'un par R...d et l'autre par Toussenel. Mais *le Vase d'or*, traduit en partie,

1. Elle ne parut en fait que dans le tome XX et dernier, en 1833.
2. C'étaient d'ailleurs Renduel et Loève-Veimars qui devaient inspirer ces notes à moitié publicitaires.

comme on le sait, par Saint-Marc-Girardin dès mai 1829, n'a pas échappé aux lecteurs de 1830. La preuve en est que l'*Artiste*, en 1832, signale *le Pot d'or* comme une des deux plus belles expressions en lesquelles se soit traduite cette idée d'Hoffmann que l'imagination se heurte contre les hommes et les choses, et que la vie idéale est « ployée et brisée sous la vie réelle ». *l'Artiste*, 1832, t. II, p. 168. L'article est intitulé *le Pot d'or*. *Le Pot d'or* n'a donc pas passé aussi inaperçu que le prétend M. Béguin, et l'abstention de Loève-Veimars s'explique de la façon la plus simple. Il avait été devancé.

La querelle se termine en somme par la lassitude des traducteurs. La sixième livraison annoncée par Renduel n'a jamais paru [1].

D'autre part, dès 1830 certains critiques faisaient des réserves, et approuvaient qu'on abrégeât les contes d'Hoffmann comme l'avaient fait au dix-huitième siècle les traducteurs de Richardson.

A l'occasion des *Contes Nocturnes* traduits dans la quatrième livraison, *Figaro* constatait (n° du 9 décembre 1830) : « Il y a une rêvasserie énorme dans Hoffmann... Comme délassement d'esprit, je le conçois à merveille ; comme objet d'étude, non. Et s'il faut tout dire, ses contes gagneraient à être élagués ; ils se populariseront sans doute si l'on en perd les trois quarts... »

II. — Le foisonnement des contes fantastiques.

Je vois encore une trace de la lecture du *Pot d'or* dans un conte assez réussi, et visiblement inspiré par Hoffmann, qui parut dans *La Gazette musicale* de 1835, sous la signature de Fréd. Mab, pseudonyme d'un écrivain que je n'ai pu identifier.

Les musiciens et les littérateurs amis de la musique avaient naturellement été plus que d'autres impressionnés par la personnalité et les contes d'Hoffmann. On sait quelle place essentielle y tient la musique. La jeune *Gazette musicale*

1. Les Contes intitulés *l'Enfant étranger* et *le Casse-noisette*, publiés séparément par Renduel en 1832 sous le titre *Aux enfants*, et que M. Castex mentionne (p. 414, parmi les « nouvelles traductions d'Hoffmann », avaient paru dans la cinquième livraison (tomes XVII à XX), dont M. Castex ne donne pas le détail.

de Paris, dont le gérant était l'éditeur Maurice Schlésinger, et dont le premier numéro parut le 5 janvier 1834, offrit donc à ses lecteurs, en dehors d'un fragment des *Serapionsbrüder* sur la musique sacrée (n° du 29 juin 1834), des contes dits « fantastiques », où la musique jouait un rôle, suivant le modèle des récits publiés par le conteur et musicien allemand.

Cette série de contes aurait pu être mentionnée par M. Castex. Elle est un témoignage caractéristique du « foisonnement » qu'il a étudié et qui semble bien s'étendre au-delà de 1833.

Certains d'entre eux ne méritent guère l'épithète à la mode, comme les trois contes dits « fantastiques » : *Le dîner de Beethoven*, *Hoffmann*, et *le Concert à la maison*, dus à la plume fertile de cet ami de la musique qu'était Jules Janin.

Le premier, (5 et 12 janvier 1834) dont l'action est située à Vienne en 1819, nous présente un Beethoven assez conventionnel, avec « la crinière d'un lion », comme « un ami d'Hoffmann, un autre ivrogne qui est mort ». Le conte fait ressortir la misère de l'artiste, auquel l'hôtesse d'une auberge refuse de servir à dîner — et le génie du compositeur. Car en récompense du morceau de veau rôti et des deux bouteilles de vin du Rhin que convoitait le musicien et que lui porte Jules Janin, il entend le vieux sourd « exécuter une symphonie de sa composition. Juste Ciel ! Le piano était faux à faire crier le vieux chat. Beethoven frappait sur ce piano comme un sourd. Non, jamais sons plus criards, non jamais harmonie plus funeste, non jamais symphonie plus discordante ne vinrent déchirer mes oreilles », déclare J. Janin. « Pour lui, tout entier à son enthousiasme de l'heure présente, il... se perdait dans les plus douces extases... moi, j'étais sur la terre, j'assistais au plus abominable charivari qu'on pût entendre : lui, il était dans le ciel, il entendait la musique de Beethoven ! »

Janin doit à Hoffmann l'idée de la rencontre d'un musicien de génie *(Le chevalier Gluck)* ; et par ailleurs son conte rappelle *le Chef-d'œuvre inconnu* et annonce le *Gambara* de Balzac par le thème du monde merveilleux que se crée l'imagination de l'artiste, malheureusement impuissant à le faire percevoir aux autres.

Dans *Hoffmann* (nos des 30 mars et 6 avril 1834), Janin évoque la maison du conteur à Berlin, « la table vineuse chan-

celante comme son maître », les verres à demi pleins, la pipe et le chat Murr. Il écoute un long monologue d'Hoffmann, qui fait l'éloge de son chat et de la Préface écrite par ce chat, et discourt contre la critique, quand son visiteur lui a révélé son état. Il y a de la verve dans ce récit écrit à la gloire de l'artiste, et qui contribua à former sa légende.

Quant au *Concert dans la maison* (4 janvier 1835), présenté lui aussi comme un « conte fantastique », ce n'est qu'une aimable fantaisie sur cette idée que pour réaliser chez soi l'harmonie domestique, il suffit de considérer son intérieur comme un véritable orchestre. Ce sont d'aimables variations sur un thème piquant.

On retrouve un souvenir du *Chevalier Gluck* dans le récit de l'*Homme vert* (14 décembre 1834). C'est l'histoire un peu confuse d'un artisan de génie, d'un charpentier qui construit un orgue ; mais de cet instrument ne sortent que « mille sons confus et sans aucun sens » jusqu'au jour où un inconnu de passage le fait chanter à ravir les anges. Et c'était Emmanuel Bach ! Alors meurt l'homme vert, suffoqué par le bonheur.

Ali-Baba et Sainte Cécile n'est au fond qu'une réclame adroite écrite par Fromental Halévy, dans la même *Gazette musicale* de 1834, pour l'opéra-comique de Cherubini, *Ali-Baba*, qui ne trouvait point d'éditeur.

C'est un de ces contes dont le fantastique s'explique à la fin par un rêve.

Attendant le maître chez lui, Halévy s'installe dans un fauteuil, et voit entrer successivement les plus grands parmi les musiciens, puis Sainte Cécile en personne, dont c'est la fête, et qui chaque année, à pareil jour, descend sur la terre pour visiter un de ses fidèles. Elle se met à jouer, et Halévy se trouve « écrasé sous une masse d'harmonie ». Il pense qu'il va mourir — que Haydn, Pergolèse et Cherubini viennent à son secours... Il était étendu par terre, « emprisonné sous son fauteuil renversé ».

Sainte Cécile avait joué toutes les partitions de Cherubini, à l'exception d'*Ali-Baba*, par la faute des éditeurs négligents.

En 1835, *La Gazette musicale* fit enfin paraître, en plusieurs livraisons, un des contes les plus hoffmannesques que nous connaissions, un des mieux venus parmi les innombrables imitations que suscita la vogue de l'écrivain alle-

mand, *Les cygnes chantent en mourant.* Je ne sais qui recouvre le pseudonyme Fréd. Mab ; mais le conte pourrait être signé d'Hoffmann. On nous saura peut-être gré d'en donner ici une analyse et de larges extraits. Le conte est divisé en six chapitres. L'action se passe en Allemagne.

I. — Un bouquet change de mains.

Un jeune homme, Wilhelm, a renoncé à la musique, sa passion, depuis qu'il est fiancé à Mademoiselle Lucinde de Wolfram. Mais voici qu'au cours d'une soirée donnée chez quelque conseiller, en entendant la cantatrice Cornelia (ou Cordelia, suivant les livraisons) il est repris par la musique, comme par une puissance magique, et redevient « l'élève d'Emmanuel [1], le musicien enthousiaste et passionné ». Il arrache des mains de sa fiancée le bouquet qu'elle portait, et le jette à la cantatrice Cordelia, par une impulsion dont il n'est pas le maître.

Dans ce chapitre, l'influence maléfique s'incarne en un mystérieux homme vert, pâle et chauve, qui assiste au concert : « Pour quiconque était initié quelque peu aux mystères de la phrénologie, il était facile de lire sur le front de cet homme des penchants prononcés pour les sciences occultes [2]... C'était sans doute aux réchauds allumés la nuit pour *assembler les contraires* et combiner les forces de la nature que ses petits yeux noirs avaient pris les rayons de flamme... il portait un habit de satin vert où tremblaient çà et là de larges boutons d'acier ; sa veste et sa culotte étaient de même étoffe et de même couleur. Et pour ceux qui avaient déjà pu remarquer ses yeux de *salamandre*, cette parenté de costume avec le lézard était une preuve manifeste de la nature *souterraine* de ce personnage mystérieux ».

II. — Une âme qui se révèle.

Désespérée, et voulant à tout prix supplanter sa rivale et rejoindre son fiancé dans un monde d'où elle se sent exclue, Lucinde se dit : « Je serai musicienne ». Son père

1. Emmanuel Bach, je pense.
2. Ce passage rappelle Balzac.

avait été un ami du vieux Sébastien Bach. Elle retrouve dans un grenier son clavecin, et se met à l'étude à l'insu de sa mère. Au bout de trois mois elle est devenue une grande pianiste ; mais elle dépérit. Et elle voudrait non seulement jouer du piano, mais chanter, comme Cordelia, la grande scène d'*Ariane*[1].

III. — Une visite de cérémonie.

Wilhelm vient inviter Lucinde et sa mère à un concert chez le grand-duc. Au cours de cette visite, il sent que sa fiancée a eu la révélation de la musique, et lui parle de l'air que chante la reine de la Nuit, Stella, dans *La flûte enchantée*.

IV. — Une fleur qui parle.

Lucinde veut apprendre pendant la nuit l'air de Stella, mais elle reste sans voix. Alors une fleur lui révèle qu'elle aussi, un magicien l'a prise, et l'a emportée en Europe dans une fiole de « crystal ». Et elle lui propose de lui donner sa voix : « on m'a dit que cet homme ne nous prend notre voix que pour la vendre ensuite aux femmes à qui Dieu en a refusé une. Il se nomme Coppelius[2], va le trouver de ma part ; demande-lui ma voix, je te la donne ».

V. — Histoire d'une salamandre.

C'est, avec le dernier, le chapitre le plus hoffmannesque. On y apprend que Jonathan Coppelius avait fait passer dans une salamandre l'âme de Flaminia, la jeune femme dont il était épris, épouse d'un vieux comte, et que son mari jaloux avait empoisonnée. Cette salamandre ne le quittait pas. Le portrait et les mœurs de Coppelius seraient à citer intégralement : « Le mystère était un vêtement qu'il avait trouvé parmi les langes de son berceau, et dont il fut toujours enveloppé. Ce vêtement changeait dix fois par jour de forme sur ses épaules, mais n'en tombait jamais. Le mystère,

1. S'agit-il du célèbre *Lamento* sauvé de la partition perdue de Monteverdi ?
2. Cf. *L'homme au sable* d'Hoffmann.

c'était cette longue robe de brocart vert semé de fleurs de pourpre qu'il portait le matin dans son laboratoire ; c'était aussi ce petit manteau brun qu'il portait au tomber de la nuit, quand les enfants qui rentraient à la ville le rencontraient se promenant tout seul, comme Faust, dans le chemin des blés... Quelquefois la fenêtre restait six mois fermée, et les curieux disaient alors que maître Coppelius était allé dans l'Inde, chercher des plantes nécessaires à ses travaux. Or, voici quelle était l'ordonnance de sa journée... à la première aube, il se levait, visitait ses fourneaux, dont la salamandre avait le soin... Tous les jours à midi se renouvelait la grande symphonie, et sitôt que le soleil frappait les vitres, le branle commençait dans le laboratoire. Alors mille oiseaux empaillés s'éveillaient en chantant des airs de leur pays, sous leurs cloches de cristal. Les clous vibraient aux murailles, les pots dans leurs armoire, et tous les alambics chancelaient sur leurs fourneaux comme des hommes avinés ; et tel était l'emportement et la puissance miraculeuse de ce rythme, que le vieux Coppelius lui-même... finissait toujours par entrer en musique et prendre part, du haut de son trône, à la démence de ses sujets. C'était vraiment un admirable orchestre... Par instants, Coppelius suspendait son travail, et, renversé sur son large fauteuil à bras, ses lunettes vertes sur son front, écoutait avec ravissement cette musique singulière ; et battait la mesure en se frappant le ventre avec ses mains. Alors, le bruit augmentait d'une façon étrange ; tous les petits oiseaux, pour flatter les moindres fantaisies du maître, chantaient à plein gosier, et les coquelicots et les fleurs de pourpre, s'agitant sur le fond vert de sa robe de chambre, se mettaient à leur répondre, et renforçaient ainsi le chœur... Cette musique surnaturelle suivait les évolutions régulières du soleil, c'est-à-dire qu'elle commençait dès l'aurore à tinter d'une façon imperceptible, éclatait avec toutes ses voix à l'heure où l'astre de lumière resplendit au zénith, et diminuait ensuite insensiblement à mesure qu'il s'inclinait à l'horizon... Les vases et les instruments reprenaient alors leur immobilité, et le laboratoire devenait à cette heure silencieux et triste... »

Alors Coppelius, « pour chasser sa mélancolie », endossait son habit vert et allait se promener dans la campagne, pendant que la salamandre mettait tout en ordre. « Coppelius, en

rentrant de la promenade, lui rapportait souvent des racines de santal et d'aloès et des feuilles de patchouli, dont il faisait un petit bûcher sur les dalles blanches du laboratoire... il y mettait le feu, appelant d'une voix douce et caressante Flaminia qui venait en rampant... se couchait belle et voluptueuse comme la Myrrha de Sardanapale, et lorsque la flamme l'entourait comme d'un voile de pourpre... elle chantait des airs de Mozart avec une voix plus fraîche et plus sonore que celle d'Henriette Sontag... »

Lucinde frappe à la porte de Coppélius précisément à l'heure de midi, au moment où il allait faire passer la voix sonore du cristal dans la coupe d'un camélia qui se balançait à sa droite, et jouait avec le plus beau rayon du soleil... « une œuvre d'alchimiste ! une œuvre de sorcier ! une œuvre sans nom ! Or, comme il était dans les plus vives transes, au moment où le prodige allait éclore, où la fleur ouvrait tous ses pétales, aspirant avec amour l'harmonieuse haleine du cristal qui se penchait vers elle, attiré par un aimant irrésistible, où la fusion miraculeuse allait s'accomplir, on frappa trois coups à la porte ».

Lucinde entre et s'évanouit. Coppelius la ranime et l'encourage. Il sait ce qu'elle est venue chercher. Et il peut le lui procurer. « Je n'ai pas de voix à te donner, ma fille, et cependant tu chanteras » — c'est-à-dire que le principe vital qui est en elle se transformera en chant, et qu'elle perdra la vie peu à peu, au fur et à mesure qu'elle chantera... — « Tu chanteras avec ta vie et non avec ta voix, et tu comprends à cette heure, la fille, combien tu dois être avare de tes chansons, puisqu'à l'avenir ce ne sont pas des notes qui sortiront de ton gosier, mais des gouttes de sang...

— Il suffit de boire cette fiole de cristal. La liqueur verte qu'elle contient a la vertu miraculeuse de convertir immédiatement en sons tout ce qu'elle touche ».

Il en fait l'épreuve devant elle sur un oiseau qui chante d'une manière inouïe, perd ses plumes, ses os, ses yeux, et n'est plus qu'un son qui s'évanouit.

Lucinde prend la fiole, remercie Coppélius et sort.

VI. — Les cygnes chantent en mourant.

C'est-à-dire que Luncinde meurt en chantant, comme la Malibran.

A la soirée donnée par son Altesse, à l'étonnement de sa mère, qui la croit folle, Lucinde s'assied au piano. L'homme pâle et chauve se trouve parmi les assistants.

... « Elle chanta. — C'était une voix incomparable et comme, depuis Hoffmann en a seul entendu sur la terre... » Elle suscite l'étonnement, l'admiration, l'enthousiasme, et des trépignements. Wilhelm, pétrifié, saisit sa main et fond en larmes. On lui demande de recommencer ce bel air de Mozart. — « Vous voulez donc la faire mourir ? » dit l'homme aux yeux ardents. Il a beau les avertir : « cette émotion que vous lui demandez ne sera que le reflet de l'autre et... vous anéantirez cette divine jouissance en la reproduisant. Insensé, qui voulez mettre deux fois le pied dans une empreinte faite dans du sable. »

Effectivement l'effet produit est tout différent. Et cependant, la voix de l'inconnu murmure : « Du sang, c'est l'odeur du sang ; il coule ! Il coule ! Vite une éponge ! »

Wilhelm essaie vainement de faire taire l'inconnu, qui tombe dans ses bras en disant : « Ah ! c'est trop tard ».

Aux dernières mesures, Lucinde tombe évanouie. Wilhelm cherche un médecin, rencontre l'homme aux étoiles, invoque son aide : « Vous connaissez les mystères des plantes et de l'air, vous savez tout... Sauvez-la.

— Qui donc ?

— Lucinde, monsieur.

— Il s'arrête, reprend sa marche.

— Mlle Lucinde de Wolfram est morte, son âme s'est exhalée avec le dernier son... »

Et le conteur termine, d'une manière ironique et détachée, comme Hoffmann, Mérimée ou Laforgue, en rompant le charme dramatique, et en s'arrêtant au beau milieu d'un mot.

« Parbleu, disait maître Coppelius en rentrant le soir chez lui, il y a une vieille tradition qui prétend que les cygnes chantent lorsqu'ils meurent. Etrange chose ! Ainsi la vie salue la mort avec ses plus belles chansons. Lorsqu'ils meurent ! Et si un homme parvenait à les faire chanter pendant leur vie, quand ils s'ébattent dans l'herbe par un beau matin de printemps, quelle magnifique victoire ce serait pour la science ! Renverser les lois de la nature, faire chanter les cygnes ! et les femmes ! Ah ! voilà le problème ! Malheureusement des consid... »

Frédéric Mab.

Tel est ce conte, où l'on reconnaît des traces évidentes de la lecture des contes d'Hoffmann, et notamment du *Chant d'Antonia* (intitulé par Loève *le Conseiller Crespal*, et par Marmier *Le violon de Crémone*) et du *Pot* ou du *Vase d'or*, ainsi que de *L'homme au sable* (Loève), intitulé par Christian *Coppelius*. Il reprend à la fois le personnage du sorcier mystérieux, et le thème de l'artiste qui meurt de son art, d'une manière qui n'est pas indigne d'Hoffmann.

P. S. Le hasard d'une lecture nous a permis, au dernier moment, d'identifier le traducteur, inconnu jusqu'ici, de certains romans de Veit-Weber et de quelques contes d'Hoffmann. Ce n'est point Mme Bulos, dont la Bibliothèque Nationale possède deux traductions de Veit-Weber : *Henri de Rochefort* et *le Tribunal secret* (renseignement communiqué par M. Ricci), mais un certain Richard — ce qui s'accorde avec les lettres, initiale et finale, indiquées seules dans les annonces et publications des traductions des Contes d'Hoffmann.

Berlioz raconte en effet, dans une lettre du 4 août 1830, adressée à sa sœur Nanci (*Les années romantiques*, p. 106), qu'un seul de ses amis a été blessé au cours des journées de juillet ; et après l'avoir nommé : « Richard (c'est son nom) », Berlioz ajoute : « il est le traducteur des *Contes fantastiques* d'Hoffmann ». Comme, d'autre part, Berlioz demande à son ami Ferrand, dans une lettre du 2 janvier 1830, s'il a lu les *Contes fantastiques* (*Lettres intimes*, p. 62), on peut se demander si la traduction Toussenel-Richard n'avait pas paru dès ce moment-là, donc entre la première et la seconde livraison de la traduction Loève-Veimars, et se substituant effectivement à elle.

Richard est mentionné par ailleurs comme traducteur des paroles de la *Symphonie avec chœur* de Beethoven, que la Société des concerts avait donnée pour la première fois le 27 mars 1831 (*Correspondance inédite* de Berlioz, p. 75, note de J. Tiersot).

Léon Guichard.

LA POLOGNE DANS L'ŒUVRE ET LA VIE DE MÉRIMÉE

Cette étude n'a pour objet qu'un aspect de l'œuvre mérimméenne. A côté du maître de la nouvelle, connaisseur des littératures espagnole et anglaise, historien, Inspecteur des Monuments historiques, auteur d'une correspondance énorme et de grand intérêt, sénateur lié intimement à la cour de Napoléon III — il existe un Mérimée slavisant, un des premiers en France.

Cet aspect de sa multiforme activité a été étudié (en ce qui concerne les études littéraires et ses traductions du russe) par le regretté Henri Mongault dans plusieurs travaux d'une rare compétence [1]. *La Guzla*, d'autre part, fut le sujet d'une thèse de doctorat de M. Yovanovitch [2]. Il ne nous reste donc qu'à étudier les relations de Mérimée avec le monde polonais.

Nous allons ainsi parcourir les études d'histoire où Mérimée aborde les sujets polonais, examiner ses œuvres littéraires et sa correspondance.

En 1852 parut son œuvre *Épisode de l'histoire de Russie* : *Les faux Démétrius*. L'étude, basée sur des sources sérieuses, entre autres l'histoire de Karamzine (dont Mérimée avait lu dans la traduction française le passage concernant les éléments bien connus du règne de Boris Godounof) les œuvres de Pavlof, Kostomarof et le drame de Pouchkine, ainsi que quelques mémoires contemporains polonais en latin, est peut-être la plus intéressante et la plus vivante de toutes les œuvres historiques qu'il ait écrites. On sent chez l'auteur le souci de l'objectivité et son don de voir clair dans les événe-

1. Introduction aux études de littérature russe de Mérimée, dans les *Oeuvres complètes de Mérimée*, Paris, Champion 1931.
2. Voyslav Yovanovitch, *La Guzla de Pr. Mér.* Étude d'histoire romantique. Paris, Hachette 1911.

ments troubles, où divers appétits et ambitions rivalisent à l'envi :

La Pologne par l'étendue de ses provinces, le développement relatif de sa civilisation et les habitudes belliqueuses de ses peuples, sembla avoir une supériorité décidée sur la Russie. Ses invasions étaient irrésistibles, ses victoires éclatantes, mais l'instabilité de son gouvernement, et surtout, il faut le dire, le caractère inconstant de la nation, lui faisaient perdre le fruit de ses exploits et rétablissaient la balance entre les peuples au moment où on l'aurait pu croire à jamais détruite [1].

Le voltairien qui est en lui accuse quelquefois la Pologne catholique un peu à la légère :

Ses rois, dans leurs démêlés avec la Russie, étaient animés autant par la ferveur religieuse que par l'ambition d'augmenter leur empire. Souvent ils proclamèrent le projet d'extirper le schisme d'Orient, et, sacrifiant leurs intérêts politiques à leur zèle de conversion, ils obligèrent les chrétiens du rite grec à se jeter dans les bras de la Russie. C'est de la sorte qu'ils s'aliénèrent les Lithuaniens et les peuples guerriers de l'Ukraine [2].

Cette opinion de Mérimée malmène un peu la réalité.

Mérimée excelle dans l'art du portrait. Voici p. ex. comment il juge en peu de paroles Stanislas Żółkiewski et son roi trop ambitieux :

Telle fut la bataille de Klouchino si glorieuse pour les armes polonaises, et surtout pour le général qui, en moins de vingt-quatre heures, réduisit deux armées bien supérieures à la sienne. Dans ce court espace de temps, Zółkiewski montra tour à tour le stoïcisme du vieux soldat se dévouant à une mort certaine, l'habileté du tacticien profitant des fautes de son ennemi et trouvant des ressources inattendues sur le champ de bataille, enfin la prudence d'un profond politique toujours sage, toujours maître de lui, même après le succès le plus inespéré. La bataille de Klouchino semblait être décisive, et assurer pour jamais la prépondérance de la Pologne dans le Nord ; grâce aux fautes inconcevables de Sigismond, elle ne devait avoir d'autre résultat que d'ajouter une page glorieuse à l'histoire militaire de son pays [3].

L'esquisse : *Les Cosaques de l'Ukraine et leurs derniers atamans* qui parut dans le *Moniteur universel* du 21-23 juin

1. *Épisode de l'histoire de Russie* : *Les faux Démétrius*. Paris, Calmann-Lévy, pp. 32-33.
2. *Ibid.*, p. 35.
3. *Ibid.*, p. 379.

1854, fut réimprimée dans les *Mélanges historiques et littéraires* en 1868. Elle décrit cette tribu un peu sauvage qui par sa manière de vivre et son caractère guerrier, voire cruel, intéressait vivement Mérimée. Il a utilisé pour son exposé en dehors de quelques sources russes, tous les mémoires des observateurs impartiaux accessibles à l'époque, ceux du capitaine Margeret et de Beauplan ainsi que le passage de Voltaire dans son *Charles XII*. Malgré quelques opinions qui suivent trop docilement le point de vue russe, l'étude reste, dans l'ensemble, objective.

Mérimée excelle à situer la position des deux partis et à dégager les caractères de cette guerre civile :

Au milieu de ces pourparlers de mauvaise foi, Wladislas mourut, laissant à Jean-Casimir, son successeur, l'héritage d'une guerre de nationalité, de caste et de religion à la fois, aggravée par la puissante intervention des Tartares et surtout par la connivence redoutable de la Russie [1].

Il juge sévèrement le dénouement :

La victoire de Beresteczko fut glorieuse, mais stérile. Après avoir sabré les fuyards pendant plusieurs lieues, les nobles polonais crurent que la guerre était finie et voulurent regagner leurs châteaux... Tel fut, tel devait être le triste résultat des exploits de cette noblesse polonaise si héroïque sur le champ de bataille, mais toujours et partout imprévoyante et indisciplinée [2].

On peut d'ailleurs noter que ces jugements de Mérimée suivent de près l'opinion de Balzac sur les Polonais dans *La cousine Bette*.

Mérimée sait rester tout de même objectif surtout quand il ne s'agit pas de la religion :

Les Polonais s'étaient montrés des despotes avides ; mais leur inconstance et leur légèreté laissaient toujours à leurs vassaux l'espoir d'un adoucissement. Non moins avides, mais plus habiles, rusés et tenaces, les Russes étaient des maîtres de plus en plus exigeants, et la proie qu'ils saisissaient une fois n'échappait plus à leur étreinte [3].

Le ton change avec ses esquisses sur *Les Cosaques d'autrefois*, où il évoque deux personnages célèbres. Il raconte la vie mouvementée de l'ataman Bogdan Chmielnicki, celui qui les

1. *Mélanges historiques et littéraires*, Paris, Calmann-Lévy, 1868, p. 76.
2. *Ibid.*, pp. 80-81.
3. *Ibid.*, p. 83.

a orientés vers la Russie et celle de Stienka Razin, une sorte de Rinaldo Rinaldini, Cosaque révolté et bandit généreux pour les déshérités. Il suit docilement l'ouvrage tendancieux de Kostomarof, apologiste des Cosaques et partisan de l'Ukraine sous la protection russe. Ravi de pouvoir compulser quelques livres russes, il n'a pas pris la précaution de se familiariser avec les sources polono-latines (quand il s'agit de Chmielnicki) ce qu'il n'avait pas oublié de faire pour ses œuvres précédentes.

En outre, préoccupé, comme il est, par l'analyse de ces deux fortes personnalités et le désir de comprendre les motifs de leurs actions, il a négligé un peu l'étude approfondie de la réalité historique.

Voici comment il peint la situation de la Pologne au moment de l'élection de Jean-Casimir. Le tableau est bien noir :

> Une armée vivant de pillage, des chefs sans expérience, des paysans abrutis par la misère et prêts à suivre quiconque porterait le fer et le feu chez leurs maîtres, une assemblée impatiente de toute supériorité, des délibérations tumultueuses, les suffrages obtenus par la terreur ou la corruption, tel était le spectacle que Varsovie présentait à cette époque [1]...

De même, les conclusions de Mérimée exagèrent sans aucun doute le rôle et la valeur de Chmielnicki-homme politique. Voilà où la sympathie trop prononcée pour son personnage mène Mérimée :

> Si Chmielnicki eût vécu sous un roi Etienne Batthori il l'eût aidé sans doute à réformer l'absurde constitution de la Pologne et à substituer une monarchie forte à l'aristocratie anarchique si fatale à ce pays. Malheureusement il ne trouva que des princes inconstants et légers, et ils ne virent qu'un rebelle dans l'homme qui pouvait être leur plus utile instrument. Bien qu'il ménageât la Pologne, qui deux fois fut à ses pieds, Chmielnicki lui porta le coup le plus funeste en lui ôtant l'Ukraine et en introduisant pour ainsi dire, les Moscovites dans le secret de la faiblesse de la république. Dans un jour de colère, il prépara son démembrement [2].

La production purement littéraire de Mérimée contient deux œuvres qui sont inspirées par la Pologne.

Tout d'abord son drame, écrit en 1852, connu sous le titre *Les débuts d'un aventurier* et dont l'action se passe en Pologne.

1. *Les Cosaques d'autrefois*, Paris, Calmann-Lévy, 1864, p. 21.
2. *Ibid.*, pp. 293-4.

Au cours de ses lectures pour *Épisode de l'histoire de Russie*, Mérimée a lu *Boris Godounof* de Pouchkine. Comme il le dit dans sa correspondance, cette œuvre ne lui plut pas et il entreprit le projet d'écrire un *Faux Démétrius*. Pourtant il n'a pas réussi ; le drame en question est des plus faibles qu'il ait jamais écrits. Il ne se sent pas bien à son aise sur le terrain qu'il s'est choisi. Les débuts de Démétrius en Pologne, sa vie à la cour de Wisniowiecki et de Mniszek n'ont pas un caractère dramatique assez mouvementé pour qu'ils puissent intéresser le spectateur. Cette esquisse dont la Pologne est presque absente malgré quelques mots comme « pan », « pana » (sic ! au lieu de panna) etc. introduits pour satisfaire les exigences de la couleur locale, est assez éloignée des vigoureux tableaux historiques qui ont assuré le succès du *Théâtre de Clara Gazul*.

A la fin de sa vie, Mérimée est encore revenu vers les terres qui appartenaient jadis à la Pologne. Il y a situé l'action de sa nouvelle *Lokis ou le manuscrit du professeur Wittembach* [1].

On connait l'étrange intrigue de ce fait divers transposé en nouvelle naturaliste avant la lettre. Son action, située dans une province de Lituanie, au temps où celle-ci restait encore sous la profonde influence culturelle de la Pologne, était pour Mérimée une raison de plus pour se familiariser avec un monde qu'il ne connaissait que vaguement ; ce qu'il fit de son mieux. M. Raymond Schmittlein a cherché à préciser les sources et on ne saurait trop souligner ce que Mérimée doit à Charles-Edmond et à Mickiewicz [2-6].

S'il s'agit de connaître le point de vue de Mérimée sur les Polonais et les problèmes qui étaient actuels de son vivant — sa correspondance peut nous donner bien des éclaircissements.

L'insurrection de 1831 est le premier événement à propos duquel il montre son indifférence pour la Pologne. Ici point de cette sympathie qui va caractériser l'attitude du jeune Flaubert envers les émigrés. Mérimée reste froid sinon hos-

1. Cf. l'étude de Raymond Schmittlein, en tête de l'édition de luxe de Lokis. Bade, Editions Art et Science, in-4° illustré, 1949.
2. Charles-Edmond / Chojecki /, *La Pologne captive et ses trois poètes : Mickiewicz, Krasiński, Słowacki*. Paris, 1864.
3. Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, surtout la description du « Mateczник ».
4. Adam Mickiewicz, *Switezianka*.
5. Adam Mickiewicz, *Les amis ou Leszek et Mieszek*.
6. Adam Mickiewicz, *Boudrys et ses fils*.

tile. Son ami, Edouard Grasset va se rendre en Pologne avec le bateau transportant les armes pour les insurgés. Mérimée, qui sert d'intermédiaire entre lui et Marie de Neuville (prototype de Mathilde de la Mole dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal), au cours de leurs querelles d'amoureux relate avec ironie le comportement de la jeune fille à la nouvelle de ce départ qui d'ailleurs n'eut pas lieu :

... est-ce pour la Pologne ? (J'avais simplement annoncé que vous partiez pour une entreprise très hasardeuse). Oui, oui, je veux le croire. C'est pour cette cause qui ennoblit ceux qui la défendent qu'il a senti se réveiller en lui une noble ambition et comment ne pas réussir, ne pas acquérir de la gloire avec tous ces héros. Dieu le veuille ! Dieu protège tous ceux qui deviennent Polonais. [1]

L'ironie de ce passage n'est pas à démontrer à celui qui a lu la lettre entière.

Très tôt, Mérimée montre son antipathie pour un personnage lié à la Pologne par sa naissance. Il s'agit de M. Walewski, fils de Napoléon. Le futur ministre devint la « bête noire » de notre écrivain. Voici deux citations caractéristiques — parmi beaucoup d'autres :

... Enfin M. Waleski (!) fils de feu Napoléon fait jouer une pièce où le grand monde est mis en scène. M. W. a — dit-on — daigné faire faire cette pièce par un M. Gérard auteur de « Léo Burkhard [2]. »

Il s'agit de l'*École du monde ou la coquetterie sans le savoir* par Gérard de Nerval. Le problème du « nègre littéraire », connu depuis Alexandre Dumas, trouve ainsi une illustration de plus, en la personne de Gérard de Nerval.

L'autre passage concerne en outre la célèbre actrice Rachel. Nous l'extrayons de la lettre à M^me^ de Montijo, mère de l'impératrice Eugénie, une des correspondantes les plus fidèles de notre écrivain :

... Vous pourriez annoncer à la duchesse d'Albe que sa favorite, M^lle^ Rachel, est accouchée l'autre jour intempestivement d'un enfant du sexe masculin, bon seulement à être mis dans un bocal. Elle est fort souffrante depuis six semaines et ne joue pas.

1. *Correspondance générale de Prosper Mérimée*, éd. M. Parturier, Le Divan, I, pp. 128-9.
2. *Correspondance générale de Prosper Mérimée*, éd. M. Parturier, Le Divan, II, p. 301.

M. Walewski s'est transporté de sa personne quai Malaquais, et on lui a fait un lit à côté de l'illustre malade. Un témoin oculaire m'a dit que contre la muraille à laquelle est adossé le lit de M. Walewski on avait placé un portrait de Napoléon. Comment trouvez-vous ce monsieur qui ne peut aller coucher en ville sans apporter le portrait de son père [1] ?

Le même sentiment d'hostilité à l'endroit de certain groupe de Polonais perce à travers la relation de l'escapade de l'infante espagnole, qui s'enfuit en France avec son séducteur et futur mari, le comte Gurowski :

Comme ils lui donnaient de l'Altesse Royale, elle leur dit : « Appelez-moi donc Mme Gourouski (!) tout court. — Mais vous êtes donc mariée ? — Et que voulez-vous donc que j'aie fait pendant cinq jours passés avec un jeune homme ?... » Après un interrogatoire assez inutile, on l'a fait repartir pour Bruxelles où elle doit se remarier avec M. Gourouski... Défense à M. Gourouski de remettre les pieds en France... N'est-ce une belle fin pour la race de Louis XIV, qu'une de ses petites nièces se marie à un Polonais entretenu par un homme ? [2]

Le comte Gurowski fut, comme on le sait, mêlé à l'affaire de mœurs qui fit exclure des salons le marquis Astolphe de Custine.

Mickiewicz n'est pas épargné. A la date de 23 mars 1844, Mérimée écrit à Mme de Montijo :

... Il y a quatre jours M. Miskiewicz (!), un polonais qui fait un cours de slave au Collège de France, au lieu de parler de déclinaisons et de conjugaisons s'avisa de faire une tartine du mysticisme le plus abstrus, un véritable sermon dans le genre de Jérémie. Puis il s'interrompit tout-à-coup pour demander à son auditoire s'il avait ses sympathies ? « Oui, vous les avez » s'écrièrent cent jeunes gens à barbe plus ou moins mal peignée ; et une femme s'élançant vers sa chaire, « Je veux mourir sur la croix ! » et pour commencer elle tombe à la renverse et a une attaque de nerfs [3].

En écrivant à Mme de Montijo à propos des tentatives d'insurrection, il emploie un ton badin qui cadre mal avec les événements racontés :

LL. MM. Empereurs de Russie et d'Autriche vont encore se donner le plaisir de faire fusiller ou pendre un certain nombre de

1. *Correspondance générale de Prosper Mérimée*, éd. M. Parturier, Le Divan, III, p. 462.
2. *Correspondance générale de Prosper Mérimée*, Le Divan, III, pp. 56-57.
3. *Correspondance générale de Prosper Mérimée*, Le Divan, IV, pp. 67-68.

Polonais. On dit que cela ne les fera pas aimer davantage par leurs sujets [1]...

Pour ne pas être injuste envers Mérimée il faut tout de même souligner qu'en même temps, il aide les Polonais ayant besoin de secours. Ainsi, nous trouvons dans sa correspondance, entre 1833 et 1849, trois allusions au sujet des émigrés polonais et tout spécialement d'un certain Schlesinger, médecin réfugié. A deux reprises Mérimée se sert de ses influences pour lui rendre possible l'exercice de sa profession. Une autre lettre (inédite celle-ci et qui se trouve à la Bibliothèque Polonaise de Paris) concerne un service à rendre à un des Potocki.

Aux approches de l'insurrection de 1863 l'attitude de Mérimée (probablement sous l'influence de ses nombreux amis russes) devient nettement hostile.

Il existe une très intéressante correspondance de Prosper Mérimée avec Antonio Panizzi, Italien réfugié en Angleterre, conservateur de British Museum et qui était le porte-parole de la diplomatie secrète de Napoléon III auprès des hommes d'Etat anglais. La correspondance en question embrasse la période de 1850-1870. C'est dans les lettres destinées à cet ami sûr [2] que Mérimée révèle son peu d'amour pour la Pologne. Il exhale ses sentiments inamicaux surtout à propos de l'insurrection de 1863. Ne pouvant citer tous ces nombreux passages, j'en signale les plus caractéristiques :

Je ne comprends pas et je déplore la campagne de lord Russell en faveur des Polonais, campagne dans laquelle il veut nous entraîner, et nous a probablement entraînés. Je tiens pour vrai un proverbe russe qui dit que le bon Dieu a pris ce que vous savez d'un ciron mâle pour faire la cervelle de tous les Polonais [3].

On a beau chercher un tel proverbe. Autant que je sache, Mérimée s'est servi d'une triviale plaisanterie qu'il a trouvée dans les œuvres de Rabelais, une de ses lectures favorites, et qu'il l'a baptisée proverbe russe après l'avoir adaptée aux circonstances.

La question polonaise d'ailleurs fait grand bruit, du moins à Paris, car en province personne ne s'en occupe... Tous les jour-

1. *Correspondance générale de Prosper Mérimée*, Le Divan, IV, p. 429.
2. Cf. Dennis Healy, *Mérimée et ses amis anglais*, Thèse d'Université de Paris, 1946.
3. *Lettres de Prosper Mérimée à Panizzi*, 1881, I, p. 306.

naux sont pourvus de nouvelles venant de Posen ou de Cracovie, toutes d'origine polonaise et qui sont en général, des mensonges. Cependant il est certain qu'il y a un mouvement national très énergique. Quant au nombre des insurgés, il n'est pas considérable et ils se tiennent sur les frontières de Galicie, à la lisière des forêts, afin de se ménager une retraite. Ce qui est assez étrange, c'est qu'à Cracovie il y a un bureau public d'enrôlement avec drapeaux polonais et affiches majuscules, à quelques pas d'une sentinelle autrichienne. Vous savez que l'Autriche ne craint pas d'insurrection de ce côté. Les paysans galiciens sont grecs, les gentilshommes sont catholiques. L'Autriche a fait du bien aux paysans, et, en 1846, lorsque les gentilshommes ont voulu remuer, elle a lâché sur eux les paysans, qui les ont massacrés [1].

On est toujours fort inquiet des affaires de Pologne, plus encore que celles de Mexique, qui cependant n'avancent guère. Mais à quelque chose malheur est bon. Le Mexique arrêtera sans doute les velléités polonaises. Il est impossible de dire plus de mensonges que tous les journaux n'en débitent sur ce sujet [2].

J'ai trouvé ici un Portugais, homme assez riche, qui s'ennuie et qui a le goût des coups de fusils. Il est allé en tirer au Maroc avec O'Donnell, puis en Pologne, d'où il revient après avoir été deux fois pris par les Russes, dont il se loue assez, car on s'est borné à le renvoyer par la frontière la plus proche. Il dit qu'il n'y a pas un mot de vrai dans les bulletins polonais, et qu'il a passé son temps à être battu et à s'enfuir. Il n'a pas grande idée ni du patriotisme ni des ressources du pays [3].

Et, pour clore cette longue liste de citations, la dernière, postérieure de quelques années, puisqu'elle date du 2.IX. 1867 :

Je ne crois pas possible une réconciliation de l'Irlande avec l'Angleterre. Elle sera à perpétuité comme une mauvaise femme, avec laquelle on ne peut divorcer, une Pologne, et les Anglais n'ont pas les moyens dont disposent les Russes [4].

Pour contrebalancer ces opinions de Mérimée sur les Polonais, il aurait fallu qu'il trouvât parmi eux des personnes susceptibles de l'intéresser à ce monde méconnu. Or il faut convenir que le cercle des amitiés polonaises de Mérimée ne

1. *Lettres de Prosper Mérimée à Panizzi*, 1881, I, pp. 312-314.
2. *Lettres de Prosper Mérimée à Panizzi*, 1881, I, p. 322.
3. *Lettres de Prosper Mérimée à Panizzi*, 1881, I, p. 343.
4. *Lettres de Prosper Mérimée à Panizzi*, 1881, II, p. 380.

pouvait pas l'attacher par son niveau intellectuel. D'après sa correspondance, nous voyons qu'il a connu beaucoup de membres de l'aristocratie polonaise : la comtesse Potocka, des Zamoyski, des Czartoryski, Branicki et d'autres ; pourtant tout ce monde titré, en dehors de ses bonnes manières et de la pratique quelquefois impeccable du français, n'avait pas assez de connaissances, surtout linguistiques et littéraires, pour orienter l'auteur de *La Guzla* vers les problèmes de la Pologne ou le faire revenir de ses quelques préjugés sur son compte.

Mérimée a dû rencontrer Mickiewicz, avec lequel son esprit positif et antireligieux n'a pas pu trouver de langage commun, son traducteur Christien Ostrowski ainsi que Charles-Edmond / Chojecki /, secrétaire du prince Jérôme-Napoléon et auteur bilingue qui, sous le Second Empire, a joui d'une assez grande renommée comme auteur dramatique et romancier. En outre, il fréquentait Charles Przezdziecki, homme de lettres connu sous le pseudonyme de Charles de Noire-Isle et Charles Sienkiewicz, conservateur de la Bibliothèque Polonaise, qui l'aidait dans ses recherches d'historien.

Pourtant toutes ces connaissances n'ont pas la durée ni le poids de ses amitiés russes.

Il faut mentionner — il est vrai — la correspondance destinée *A Une Autre Inconnue* (sous son masque se cachait une dame polonaise par son mariage et l'éducation). Sa destinataire, la comtesse Elisabeth Przezdzięcka, née Lachmann, était avec son mari, le capitaine Pedecchi (comme on l'a appelé lors de son service dans l'armée française) reçue assidûment à la Cour Impériale. Pendant le séjour de vacances à Saint-Cloud, en 1864, je crois, elle fut proclamée Présidente de la Cour d'amour, dont Mérimée était secrétaire. Bientôt il s'est intéressé un peu à cette femme cultivée, belle et pleine d'esprit, et une amitié s'ensuivit. Preuve en est la correspondance qui pendant cinq années lia ces deux personnes séparées par des milliers de kilomètres, puisqu'il séjournait à Paris ou Cannes et elle restait d'habitude dans son domaine de Czarny Ostrow en Podolie. Malheureusement, la correspondance, qui a débuté par le badinage du secrétaire à sa présidente, ne révèle pas Mérimée sous son jour intéressant. Il y reste trop souvent le courtisan ou plutôt l'homme du monde ; seulement vers la fin son ton devient plus sérieux et plus humain. C'est elle probablement qui l'avait

présenté à François Szemioth [1], à moins que ce ne fût le comte Branicki, dont nous savons qu'en 1850 il recevait chez lui Mickiewicz et François Szemioth à « Świecone » (réception le jour de Pâques) avec Mme Czyrkowicz, plus tard Mme Paul Lacroix [2]. Pourtant, M. Parturier exprime à cet égard les réserves les plus expresses. Ce nom de Szemioth, héros de *Lokis*, nous ramène à Mérimée-polonisant. Il y a une légende qu'il faut détruire. Malgré les assertions de Blaze de Bury, qui a préfacé ses *Lettres à une Autre Inconnue*, Prosper Mérimée ne connaissait pas le polonais. Il fait semblant de manier cette langue, puisqu'il cite en abondance les sources polonaises (surtout écrites en latin) ou quelques mots qu'il a trouvés expliqués dans le texte russe. L'ortographe fantaisiste des noms polonais, ainsi que son jugement tout-à-fait erroné que cet alphabet ne se prête pas à rendre tous les sons de sa phonétique (opinion qu'il tenait de ses amis russes habituée à la kyrylitsa réformée) prouve facilement que cette langue lui était inconnue. Il l'avoue d'ailleurs au moins deux fois. Ainsi, dans sa lettre à Adolphe de Circourt du 11 juillet 1850, on peut lire : « je ne comprends pas un mot du polonais [3]. Quelques jours plus tard il répète à Francisque-Michel : « Mais j'enrage de ne pas savoir le polonais [4] ».

Essayons d'expliquer l'attitude de Mérimée à l'égard du monde polonais. On peut trouver plusieurs raisons de cette inimitié. D'abord, c'est son amour pour les Cosaques. Cette prédilection de Mérimée tenait principalement à son goût de l'énergie et à son penchant pour les caractères énergiques et sauvages. En 1867, en parlant d'un livre sur la Pologne il s'exprime ainsi : « le seul défaut que j'y découvre, n'est pas de ceux, que vous blâmeriez : c'est d'être un peu trop polonais. Vous savez que, pour moi, je suis Cosaque [5] ».

Les impressions ressenties à la lecture de *Tarass Boulba*, quelques œuvres d'une femme de lettres ukrainienne, Marko Wowczok, Marie Markowicz, dont Mérimée avait connu les nouvelles dans les traductions de Tourguénief (il a traduit même pour l'impératrice Eugénie la nouvelle de l'Ukrainienne : « La Kozatchka ») et qui se caractérisent par un ton

1. Cf. l'édition de Schmittlein de *Lokis* citée plus haut.
2. Cf. Ladislas Mickiewicz, *Zywot Adama Mickiewicza* (La vie d'A. M.) Poznan, 1895, IV, p. 275.
3. *Correspondance générale*, Le Divan, VI, p. 76.
4. *Correspondance générale*, Le Divan, VI, p.. 83.
5. *Lettres à Une Autre Inconnue*, 1875, p. 118.

franchement hostile aux Polonais — enfin d'autres sources dont l'objectivité est sujette à caution, ont fait que peu à peu se dessina dans l'esprit de Mérimée un parti-pris contre les Polonais.

En outre il était russophile, anticatholique et antirévolutionnaire et cela suffit pour expliquer son antipathie pour les Polonais.

Leur présence dans tous les mouvements révolutionnaires d'Europe au XIX^e siècle a causé de vives inquiétudes au sénateur, qui avait toujours peur des complications, en leur préférant le « statu quo ». Plusieurs allusions relatives p. ex. à l'attentat de Berezowski contre Alexandre II le prouvent bien.

On peut regretter que les contacts de Mérimée avec la Pologne, son histoire et sa littérature, n'aient pas été plus nombreux et surtout plus objectifs. Néanmoins, il y a plusieurs indices que l'auteur de *Carmen* était en train de revenir à des sentiments plus équitables. Sa correspondance avec Tourguénief, un des rares Russes dénué de chauvinisme, en est la preuve. De même les dernières lettres de Mérimée datant de la guerre de 1870 font voir que, plus sensible aux malheurs de la France, il l'était devenu aussi à ceux des autres pays.

Sigismond MARKIEWICZ.

LES DÉBUTS DE GORKI EN FRANCE ET L'INFLUENCE DE NIETZSCHE

Dans son *Journal* inédit (1er janvier 1930-30 octobre 1932, p. 60) Romain Rolland note, avant de recopier une lettre à Gorki (5 avril 1932) : « ... J'envoie à Gorki des articles d'Augustin Hamon, le traducteur et ami de Bernard Shaw qui a été le premier à le traduire et publier en France, avant 1900... » La lettre à Gorki ne reproduit d'ailleurs pas ce dernier détail, que R. Rolland tenait d'Augustin Hamon lui-même : en lui adressant, le 19 mars 1932, pour les transmettre à Gorki, quelques-uns de ses articles de *La Volonté*, et de *La Charrue Rouge* [1], Hamon ajoutait : « Je ne suis pas en rapports personnels avec Gorki, bien que ce soit la revue que je dirigeais, *L'Humanité Nouvelle*, qui ait pour la première fois en France, en 1897 ou 98, publié une traduction de Gorki ».

Augustin Hamon se trompait sur la date ; il ne se trompait pas sur le fait. C'est dans les numéros 24, 25 et 26 de *L'Humanité Nouvelle* (Juin, Juillet et Août 1899) que parut *Le Vagabond*, Nouvelle, traduit du russe par Mme Mali Krogius. Il s'agissait de *Prokhodimets*, récit écrit en 1897, publié d'abord en 1898, la première partie, dans la *Feuille de Nijni-Novgorod* (1er février, no 31), puis l'ensemble, en trois parties, avec le sous-titre « Souvenirs », dans deux livraisons de *La Vie* (mai et juin), avant d'être repris, en deux parties cette fois, dans le tome III des *Contes et Récits*, au printemps 1899 [2]. Le texte de Mme Mali Krogius semble être celui des *Contes et Récits*, divisé en deux parties seulement. La traduction en est extrêmement désinvolte, ne se gênant ni pour

1. Organe intermittent de la Fédération Socialiste des Côtes du Nord, où A. Hamon représentait la tendance unitaire et pro-soviétique.
2. Cf. S. Balukhaty, *Literaturnaia Rabota M. Gorkogo*, no 465.

abréger, ni même pour compléter le texte, sans qu'à ces manipulations on puisse deviner la moindre intention [1].

L'Humanité Nouvelle, Revue Internationale, Sciences et Arts, avait publié son premier numéro à Paris, le 1er mai 1897. Elle succédait à une revue anarchiste belge, *La Société Nouvelle*, dont le directeur-propriétaire, Fernand Brouez, était mort en janvier 97 : ses héritiers n'ayant accepté ni d'en continuer la publication, ni d'en abandonner la raison sociale, l'équipe des collaborateurs de F. Brouez s'était, presque au complet, reconstituée à Paris dans *l'Humanité Nouvelle*. Le rédacteur-gérant en avait d'abord été l'anarchiste Charles Albert (le collaborateur de Jean Grave à la direction de la revue anarchiste *Les Temps Nouveaux*) ; puis, à partir du nº 3 (juillet 1897), Augustin Hamon en devint le directeur en titre ; à partir du nº 15 (juillet 1898), Augustin Hamon, tout en se réservant la « direction scientifique » de la revue, s'adjoignait un « directeur littéraire », qui fut le symboliste Emile-Victor Michelet : ce n'était en fait qu'une répartition des tâches du secrétariat de rédaction, la direction restait entre les mains du seul Augustin Hamon [2] et la part de la littérature y demeure faible par rapport aux sciences sociales et politiques. Sans doute, les éditeurs, les frères Schleicher, 15, rue des Saints-Pères, avaient-ils été imprudemment choisis : ils tentèrent d'intervenir dans la rédaction, sabotèrent la diffusion, et finalement utilisèrent les voies de justice pour suspendre la parution de la revue qui fut interrompue en février 1901 ; elle reparut, à grand'peine, irrégulièrement, à partir d'octobre 1902, et disparut, faute d'argent, en 1904.

Augustin Hamon [3] définit lui-même *L'Humanité Nouvelle* (*Aux lecteurs*, oct. 1902) comme une association libre d'écrivains : « Chaque auteur ayant sa pleine liberté de

1. Je n'ai pu établir la personnalité de Mme Mali Krogius ; je suppose qu'elle appartenait aux milieux anarchistes belges.

2. Cf. Documents publiés par *L'Humanité Nouvelle* (oct. 1902) pour le procès qui l'opposa à ses éditeurs : quand, en 1899, à la suite d'une enquête publiée par la revue sur la guerre et le militarisme, ceux-ci prétendirent exercer un droit de censure, un protocole précisa que « A. Hamon se réserve le titre de directeur de la revue *L'Humanité Nouvelle*, avec les fonctions y attachées : il sera, par suite, seul juge de la rédaction. »

3. (1862-1945). Ses travaux avaient d'abord porté sur les points de contact entre les sciences et la vie des masses : hygiène et sociologie. A partir de 1904, il entreprend avec sa femme Henriette Hamon la traduction des œuvres complètes de B. Shaw et publie, en 1913, son étude *Le Molière du XXe siècle : Bernard Shaw*. Depuis 1914, son œuvre est axée sur les problèmes de la guerre et de la paix, dans le sens d'un socialisme internationaliste et unitaire.

pensée, n'engage que lui-même. La revue est par suite ouverte à la controverse ». Qu'est-ce donc qui unit ces indépendants ? « Ce lien, c'est leur indépendance même. Chacun est trop jaloux de sa liberté pour se plier aux manières de voir qui ne sont pas les siennes... *L'Humanité Nouvelle* a trouvé d'éclatants collaborateurs dans la Pléiade des écrivains dont l'individualité est trop forte pour se plier aux règles habituelles des revues, à l'unité de vision. Et, lorsqu'un auteur a écrit une page dont l'audacieuse pensée, l'originalité ardente, effaroucheraient les revues ordinaires, c'est à l'*Humanité Nouvelle* qu'il vient l'offrir, sachant que là, il pourra donner libre cours à sa conception ». Bref, ce « fonctionnement libertaire » préfigure, comme l'annonce le titre de la revue, la société future.

En fait, dans le présent, cette préfiguration se ramène au rassemblement des anarchistes et de ceux qui acceptent de collaborer avec eux. C'est précisément pour cette collaboration qu'est faite la revue. Le Congrès de la IIe Internationale, à Londres, en 1896, confirmant les décisions du Congrès de Zurich (1893), avait décidé de n'admettre que les associations socialistes reconnaissant la nécessité de l'organisation ouvrière et de l'action politique : cette motion frappait les organisations anarchistes ; seules avaient voté contre, les délégations hollandaise et française. Le prochain congrès devait se tenir à Paris en 1900. Là était sans doute la raison profonde du transfert à Paris de *L'Humanité Nouvelle*. On y verra, autour d'anarchistes comme les Reclus, Kropotkine, Jean Grave, Edward Carpenter, Agnès Henry, Ricardo Mella, etc... des socialistes antimarxistes : Bernard Shaw, S. Merlino, Vandervelde, Roberty, etc... On s'y abstiendra de toute critique de l'anarchie, mais on y publiera de Georges Sorel (1899, tome V) « Quelques objections au matérialisme économique ».

Dans le conflit qui opposa dans toute l'Europe, à la fin du siècle, l'idéologie anarchiste et l'idéologie marxiste, *l'Humanité Nouvelle* est donc un des soutiens de l'anarchisme. C'est à ce titre sans doute que sa chronique de littérature russe donne toute son attention au populisme et au tolstoïsme, qui sont alors en Russie au centre de la résistance au marxisme : Marie Stromberg [1], qui tient cette rubrique, ne

1. Ce personnage nous est inconnu par ailleurs.

rend guère compte que des revues *Russkoe Bogatstvo* et *Obrazovanie*, la première purement populiste, la seconde tolstoïenne ; et l'*Humanité Nouvelle* ne publie de textes russes (avant *Un Vagabond*) que de Korolenko et de Mamine-Sibiriak, tous deux populistes, et de Tolstoï.

Or Gorki n'est ni populiste ni tolstoïen. Si Mikhaïlovski a publié *Tchelkach* dans le *Russkoe Bogatstvo* (1895, n° 6) sur les instances de Korolenko qui aidait le jeune écrivain, c'est par une décision sans lendemain, et les deux études qu'il consacre à Gorki dans la même revue ne lui sont pas favorables [1] ; en 1899, si Gorki, qui se débrouille mal dans les querelles doctrinales, rêve encore « d'unir populisme et marxisme en un tout harmonieux » [2], il est alors un des principaux animateurs de *la Vie*, organe du « marxisme légal », auquel il donne presque toutes ses productions : c'est dans *la Vie* que parait d'abord *Un Vagabond*.

Ce n'est donc pas dans les sympathies populistes ou tolstoïennes de *l'Humanité Nouvelle* qu'il faut chercher l'explication de son intérêt pour Gorki, mais dans la raison même de ces sympathies : l'individualisme anarchiste, si clairement désigné par Augustin Hamon comme le fondement idéologique de sa revue. Or, en Russie, à cette date, l'expression la plus combative de l'individualisme n'est déjà plus donnée par le populisme ou le tolstoïsme, mais par le « marxisme légal », qui abrite sous une même dénomination le marxisme révolutionnaire, dont le « romantisme révolutionnaire » de Gorki est l'expression littéraire, et le libéralisme du capitalisme impérialiste, qui prend appui sur la pensée de Nietzsche [3]. Faute de cette analyse, dont le détournait son attention exclusive au socialisme agraire, le vieux populisme n'y voyait que le nietzschéisme : Mikhaïlovski fut sans doute le premier à condamner chez les vagabonds de Gorki l'amoralisme et la volonté de puissance de

1. « O g. Gorkom i ego geroiakh ». « Echtche o g. Gorkom i ego geroiakh », *Russkoe Bogatstvo*, 1898. Voir Desnitski, « M. Gorki i P. Iakubovitch », *Materialy i issledovania*, t. II, p. 353.

2. *Correspondance Gorki-Tchékhov*, présentée par Jean Pérus, Paris, Grasset, 1947, lettre 8.

3. Nietzsche avait été introduit en Russie par les articles de Préobrajenski, Lopatine, Grot et Astafiev dans la *Revue de Philosophie et de Psychologie* en 1892 et 1893 ; Mikhaïlovski avait été le premier à les signaler au grand public dans deux feuilletons du *Russkoe Bogatstvo* (nov. et déc. 1894), assez durs ; dans les années 90, Nietzsche n'avait guère touché que les symbolistes, qui en retiennent l'immoralisme mystique.

Nietzsche. Mais c'est précisément ce nietzschéisme qui pouvait séduire les individualistes français.

En France, Nietzsche avait conquis droit de cité aux environs de 1890, par les « petites revues »[1] — *l'Ermitage*, *la Revue Blanche*, *le Banquet*, *le Mercure de France* — qui faisaient pendant au *Monde de l'Art* et au *Scorpion* du symbolisme russe. Les organes de la grande bourgeoisie s'étaient d'abord montrés scandalisés devant son immoralisme et surtout devant ses attaques contre le christianisme, mais en même temps elles l'avaient fait connaître : le « nietzschéisme de salon » qui règne à Paris vers 1900 touche toutes les couches de la bourgeoisie intellectuelle, de l'Action Française au socialisme, en passant par l'esthétisme des symbolistes. Il y a d'ailleurs assez de contradictions dans Nietzsche pour que chacun y trouve son compte. L'essentiel est que, dans cette France devenue le banquier du monde, l'utilité du nietzschéisme ait été sentie par tous ceux qui fabriquaient à l'impérialisme français son idéologie. Nietzsche était d'autant plus utile que la France manquait d'un chantre de l'esprit nouveau : la hantise de la révolution populaire depuis la Commune y avait renforcé un conservatisme terrien appuyé par l'Église et l'Armée, il égarait l'Action Française dans les niaiseries de la restauration monarchique, associées à un académisme glacé dans le domaine de l'expression littéraire ; le bergsonisme, avec ses continuelles dérobades lyriques, manquait de vigueur mobilisatrice : il s'en dégageait mal un art politique ; Barrès gardait un côté par trop décadent. On se rabat sur les écrivains étrangers, et le cosmopolitisme y trouve son compte : Carlyle, Kipling, d'Annunzio, Ibsen, Strindberg, Nietzsche — à tous on demande ce que ne peut donner la littérature nationale. Il n'y manque qu'un Russe[2], dans le temps même où le capitalisme français exporte (de 1892 à 1904) douze milliards de francs en Russie. Gorki arrive à point nommé : il chante la vie, il exalte la lutte — nul n'aura besoin de se faire violence pour voir en lui un nietzschéen.

Les revues qui firent le plus pour faire connaître Gorki

1. Voir G. Bianquis, *Nietzsche en France*, Paris 1929.

2. L'humanité, qui est le trait fondamental de la littérature russe, la rendait, malgré l'engouement favorisé par l'Alliance, peu propre à jouer ce rôle. Dostoïevski et Tolstoï, dont la leçon dominante est la passivité dans le perfectionnement intérieur, ne seront pleinement utilisés que plus tard, pour démoraliser la petite bourgeoisie intellectuelle sensible à l'attraction des masses révolutionnaires. Vers 1900, il s'agit surtout de la mobiliser.

en France furent aussi celles qui avaient popularisé Nietzsche et leur attitude envers Gorki fut assez semblable à leur attitude envers Nietzsche. Dans *la Revue des Deux Mondes* [1], E. M. de Voguë [2], et dans la *Revue de Paris*, Ivan Strannik [3], s'accordent entièrement sur le fond et ne se séparent que par des nuances de sensibilité personnelle : tous les deux concluent à un « individualisme effréné » et à un « pessimisme irrémédiable » ; tous les deux voient en Nietzsche « le père spirituel » de Gorki et de ses vagabonds. Entre les deux grandes revues bourgeoises, la seule différence est que Voguë fait des réserves de principe au nom d'une religion plus conservatrice, et Ivan Strannik au nom d'une religion plus humanitaire. Mais l'intérêt que l'une et l'autre portent à Gorki Nietzschéen est égal. *Le Mercure de France* qui avait fait plus qu'aucun autre pour la diffusion de la pensée de Nietzsche, avec les traductions et les études d'Henri Albert, les articles de Jules de Gaultier et de Georges Oudinot, fut aussi la revue qui le plus constamment s'attacha à faire connaître Gorki ; la chronique de A. Souberbielle (avril 1901) sur les trois premiers volumes de *Contes et Récits*, rattache expressément la pensée de Gorki à celle de Nietzsche ; par une exception curieuse dans la revue, le chroniqueur des lettres russes, à partir de 1902, E. Séménoff, sans être social-démocrate, garde sa fidélité à la tradition réaliste qu'incarne alors Gorki [4], mais qu'on lise à côté l'ahurissante chronique dramatique d'un Georges Polti sur les *Bas-Fonds* (août 1903) : « Le talent, c'est la foi en soi-même, en sa force ! proclame l'Acteur... après avoir jeté cette vérité superbe, négatrice du progrès : — L'instruction... de la blague ; l'important, c'est le talent... un seul être... rebute toute sympathie, ce benjamin des sociologues, l'intègre et laborieux « ouverrier » Klechtch, racine de bourgeois. Car à défaut de

1. Une première mention de Gorki avait été faite dans la *Revue des Deux Mondes* par Téodor de Wyzewa — le même qui, 10 ans plus tôt y présentait Nietzsche pour la 1re fois — dans un article sur *Le Comte Tolstoï et la Critique Russe* (15 mars 1901) : après avoir souligné avec force l'originalité du jeune écrivain, il ajoutait : « On se demande... s'il ne va pas rester indéfiniment un génial bohême, quelque chose comme un Arthur Rimbaud russe, l'ébauche à jamais incomplète d'un grand écrivain ». C'était à la fois un écho aux inquiétudes soulevées dans les milieux populistes, chez Korolenko en particulier, par *Thomas Gordeev* et l'inclination de Gorki vers le marxisme, et une invitation à chercher la perfection esthétique dans une voie plus conforme aux vœux de la grande bourgeoisie internationale.

2. 1er août 1901.

3. 15 janvier 1901, puis *La Pensée Russe Contemporaine*, Paris, 1903.

4. E. Séménoff publiera dans *l'Européen* plusieurs appels en faveur de Gorki arrêté.

Nietzsche, mort avant l'heure, l'âme (un peu sa mère) d'Ibsen domine, depuis que l'orgueil a fait choir le grand Tolstoï de sa route vers le Christ à l'hérésie informe du déisme — et crie l'angoisse de l'Europe qui pense... » L'étude du comte Prozor, *Nietzsche en Russie* (mars 1901) fait l'accord entre ces deux volets du nietzschéisme européen.

La nouvelle publiée par l'*Humanité Nouvelle* avait donné le branle à cette campagne : de toutes les œuvres publiées à cette date par Gorki, elle est peut-être celle qui se prête le mieux à l'interprétation nietzschéenne, — il suffit de mettre au compte de Gorki les propos de son héros, le vagabond Promtov, qui tourne en dérision la religion, hait les femmes (dont il use) et les livres (dont il n'use pas), méprise la morale commune et plus généralement tout moralisme, où il ne voit que conformisme et lâcheté, tient les hommes pour matière vile à exploiter, loue l'égoïsme (« Pourquoi céder à un autre ce qui vous est avantageux ou agréable ? »), la dureté (« Pourquoi s'abaisser à prier quand on peut ordonner ? J'ai toujours pensé qu'il valait mieux arracher qu'obtenir... ») le cynisme (« la vie est un jeu ! Je joue tout sur ma carte, le zéro, et je gagne toujours, sans risque de perdre autre chose que ma vie »), et la liberté de la vie errante qui libère de toutes les servitudes de la vie sociale. Ce « loup » n'aime que les personnalités « entières » : pour lui, « une bonne fripouille vaut mieux qu'un mauvais honnête homme », et l'honnête homme est celui qui « ne connaît d'autres lois qu'en (lui)-même ».

Or il semble bien, — et Mme Henriette Hamon le confirme — qu'Augustin Hamon, très rationaliste et soucieux surtout d'étudier les questions politiques et sociales à la lumière de la sociologie positiviste, n'ait jamais donné à Nietzsche d'attention particulière, — non plus d'ailleurs qu'à Gorki. Comment alors expliquer cette « découverte » du jeune écrivain russe ?

Il faut penser que l'initiative en revient au co-directeur littéraire, Victor-Emile Michelet. Pour quelle raison A. Hamon avait-il fait appel à lui ? Peut-être simplement parce qu'ils étaient Bretons tous les deux : entre les deux hommes on n'aperçoit rien de commun. A près de 40 ans, V. E. Michelet n'avait encore presque rien publié — une étude critique sur Leconte de Lisle et quelques poèmes, treize ans plus tôt, dans *la Revue Contemporaine*. Il devait se rattraper ensuite

par une série d'œuvres qui témoignent, d'une façon assez continue, des pensées qu'il avait en gestation dans ces années de silence. Son maître, c'est Villiers de l'Isle-Adam ; son art, c'est le symbolisme ; il devait aboutir à l'ésotérisme. En 1899, il achève deux volumes de contes où l'exaltation de Villiers de l'Isle-Adam semble faire écho aux incantations nietzschéennes : le titre même de l'un d'eux : *Contes surhumains*, dans sa formulation presque germanique, rappelle ouvertement Nietzsche. Il est vraisemblable qu'il a reconnu dans la nouvelle de Gorki une inspiration parente de la sienne : Promtov est un surhomme à la mesure de ses propres héros. C'est, par le biais de la littérature, le nietzschéisme qui s'introduit dans la revue socialiste d'Augustin Hamon. Le symboliste V. E. Michelet y importe l'esprit de la *Revue Blanche* où l'anarchiste V. Barrucand et le socialiste Léon Blum, codirecteurs littéraires, associent par principe à des positions politiques de gauche (on y est dreyfusard, antimilitariste, et hostile à l'alliance russe) l'esthétisme symboliste et la philosophie nietzschéenne [1].

Si Augustin Hamon a pu être insensible aux mobiles qui animent V. E. Michelet, c'est qu'à cette date et pour longtemps encore, l'association du nietzschéisme et du socialisme est constante chez les socialistes français. « Ni en Allemagne, ni en France, rappelle M^lle G. Bianquis [2], les théoriciens socialistes n'ont grandement tenu rigueur à Nietzsche de tant d'aphorismes fulgurants sur le socialisme, la révolution, la démocratie, la morale du troupeau ». On trouve, parmi les tout premiers traducteurs de Nietzsche en français, un des chefs du parti socialiste, A. M. Desrousseaux (Bracke) [3]. Jaurès même, après avoir jugé sévèrement l'aristocratisme de Nietzsche, en était venu à concilier l'idéologie de Zarathoustra et celle du socialisme... ». Georges Palante, en 1901 [4], voulait « fondre Nietzsche avec le socialisme ; Ch. Andler estimait à la même date qu' « on peut légitimement appeler le système nietzschéen un socialisme », car il a voulu « une classe ouvrière européenne qui fût une classe de maîtres ».

1. *La Revue Blanche* publiera en 1901 (1^er décembre) deux textes de Gorki, *Fantaisie sur un écrivain (L'Écrivain suffisant*, Balukhaty, n° 573) et *Allégorie printanière (Le Chant du Petrel, ibid.*, n° 572), sous le titre commun : *Pages condamnées*, et précédés d'un chapeau assez fantaisiste.
2. *Op. cit.*, p. 90.
3. « *Humain, trop humain* », traduit par A. M. Desrousseaux, 1899.
4. Précis *de Sociologie.*

Et surtout, parmi les collaborateurs immédiats de l'*Humanité Nouvelle*, où comptait Georges Sorel [1], dont les *Réflexions sur la violence* dégageront ouvertement de Nietzsche la théorie de l'impérialisme, et Eugène de Roberty qui, dès 1890 [2], se faisait en France le propagandiste d'un nietzschéisme socialiste dans lequel il voyait un nivellement par en haut.

Ce qui est clair dans le cas de Sorel et de Roberty est vrai de l'ensemble du socialisme français : c'est l'individualisme anarchiste qui y ouvrait la porte à l'individualisme nietzschéen ; vide de son contenu de classe, le surhomme de Nietzsche préfigurait aisément « l'homme libre » de demain. Cela explique que, dans la revue même où il appelait l'anarchie en renfort pour consolider le socialisme intransigeant, Augustin Hamon se soit fait du même coup, à son insu, le fourrier de l'idéologie de l'impérialisme, qu'il devait combattre si vigoureusement plus tard. La littérature avait joué ici, comme il est arrivé souvent, le rôle du cheval de Troie.

L'évolution de Gorki vers le marxisme révolutionnaire n'amena pas la critique française à réviser ses jugements. Mais quand, en 1906, il eut violemment attaqué la France officielle et sa politique de prêts au gouvernement autocratique, elle prit le parti de l'ignorer : de 1905 à 1914 — une de ses périodes de plus intense production — il ne paraît à peu près rien de lui en français, et plusieurs de ses œuvres les plus considérables, datant de cette époque, sont encore à traduire.

Augustin Hamon ne disposait plus, à cette date, d'aucune revue. Aussi bien la publication d'un texte de Gorki n'avait-elle été pour lui qu'un accident, extrêmement significatif toutefois des conditions dans lesquelles l'œuvre de l'écrivain russe est intervenue dans la bataille des idées, en France, au tournant du siècle.

Jean PÉRUS.

1. Cf. supra. Les *Réflexions sur la Violence* parurent en 1906, dans le *Mouvement Socialiste*, d'H. Lagardelle.
2. Dans la *Revue Internationale de Sociologie*.

RILKE ET LES INFLUENCES

A propos d'un livre récent.

Gœthe, un jour, disait à Soret : « Mon œuvre est celle d'un être collectif, et elle porte le nom de Gœthe ». L'œuvre qui porte le nom de Rilke est celle d'un être collectif qui s'appelle l'Europe. Cela est sans doute vrai aussi de quelques autres, mais peut-être pas au même degré. C'est véritablement toute l'Europe, l'Europe des quatre points cardinaux qui fut nécessaire à ce poète allemand né en Bohème, pour devenir lui-même. De ce fait, le problème des influences prend chez lui les formes les plus diverses, les plus curieuses, et parfois les plus ardues.

Ce n'est pas un des moindres mérites du *Rilke* que M. J. F. Angelloz, Recteur de l'Université de la Sarre, vient de publier au *Mercure de France* (1952), que de démêler tous les fils de cet écheveau. L'étude d'ensemble qu'il nous donne reprend, complète et précise ses thèses de 1936. Elle tient compte des résultats des recherches rilkéennes allemandes, prodigieusement prospères. Mais elle reste fidèle au principe de la « biographie spirituelle » et permet de situer chacune de ces influences, de trouver son point d'insertion, d'en discerner la nature, d'en déterminer les modalités et les conséquences.

Nous ne reviendrons pas en détail sur l'analyse, que M. Angelloz avait faite si magistralement lui-même, en 1939, à l'intention des lecteurs de la *Revue de littérature comparée*, des composantes européennes du solitaire de Muzot. Il nous paraît plus révélateur du profond intérêt qu'offre ce nouveau *Rilke* de montrer comment il appelle l'attention, et la réflexion, sur des *cas* d'influence extrêmement variés.

M. Angelloz n'élude pas le délicat problème que posent les origines pragoises de Rilke, tiraillé entre les Allemands et les

Tchèques, plus ou moins revendiqué par les deux races, prédisposé sans doute par ses enfances tchèques à une certaine inclination vers le monde slave, et à certaines transpositions poétiques de souvenirs juvéniles, mais entraîné par sa langue maternelle dans l'orbite littéraire allemande, cherchant en Allemagne, sans les trouver d'ailleurs, ses premiers Maîtres, y puisant néanmoins de substantielles nourritures, sourdement travaillé sans doute par le grand souvenir de Heine, de Novalis, de Klopstock [1], de Gœthe (qu'il ne découvrira d'ailleurs complètement qu'à 37 ans), obsédé du désir de ne pas être un épigone. A quel degré Rilke, qui, nous apprend M. Angelloz, n'avait pas lu *Faust*, reste-t-il représentatif du « romantisme » et du « dynamisme » allemands ? On se persuade, en lisant les pages pénétrantes de M. Angelloz, qu'il est difficile de se prononcer en toute rigueur dans ce domaine assez obscur encore de la psychologie des peuples.

On a l'occasion aussi, à plusieurs reprises, de distinguer les influences proprement littéraires, non seulement des influences artistiques, mais des influences plus larges, plus puissantes, bien que moins précises, que peuvent exercer sur un écrivain voyageur les divers milieux qu'il traverse, les pays et les peuples qu'il visite. Il semble y avoir eu, chez celui que Paul Valéry considérait comme « l'esprit le plus international que l'on puisse imaginer » [2], un besoin très fort de faire de tous ses changements de résidence un véritable *Erlebnis*, une expérience enrichissante, de pénétrer et comme de s'approprier l'âme de tous les peuples étrangers. Rilke s'ouvrait tout grand à tout l'inconnu qui venait vers lui, et ses « errances » témoignent de ce singulier pouvoir d'assimilation, en même temps que de l'impossibilité de s'en satisfaire. Avec un sentiment très vif et très juste de leur importance respective, le biographe suit le poète, et revit ses expériences, nous les fait revivre avec lui. Les pages qu'il écrit sur l'Italie et la Russie, sur Paris et la France sont de premier ordre, mais l'Espagne, la Suisse, la Scandinavie, le Karst, l'Égypte sont évoqués où et quand il faut avec une grande délicatesse de touche.

Il n'est pas indifférent non plus pour la connaissance de la personnalité de Rilke et pour la définition de sa stratégie

1. M. Angelloz cite la thèse récente de F. W. Wodtke, *Rilke und Klopstock*, Kiel, 1951.
2. Propos de Valéry rapporté par M. Angelloz, p. 45.

intime d'observer avec quelle sûreté d'instinct il savait demander aux différents arts, quand il lui semblait opportun, ce qu'il craignait de ne pas trouver ou de trouver trop immédiatement chez les poètes. Ces influences indirectes, portées ou concurrencées parfois par une mystique ou une philosophie avec lesquelles elles se combinent, agissent selon des modes particuliers, révélateurs de tendances profondes. Rilke trouve son bien d'abord dans le grand art de la Renaissance italienne, puis dans la sculpture de Rodin, l'architecture des cathédrales ou la peinture de Cézanne, et, après s'en être défendu longtemps, s'ouvre enfin à la musique de Beethoven avant de devenir le chantre d'Orphée. En présence de toutes les Muses, la lutte entre Apollon et Dionysos prend chez lui une acuité extrême, des formes toujours nouvelles et parfois pathétiques. M. Angelloz en décrit toutes les phases avec beaucoup de lucidité.

Parmi les écrivains, ceux que Rilke a considérés comme ses Maîtres sont tous des étrangers : Jacobsen, Maeterlinck, Kierkegaard, Valéry, si bien que Rilke est amené, à plusieurs reprises, à en devenir le traducteur, parfois prestigieux. Le fait d'influence s'est donc trouvé lié chez lui à des travaux qui, portant sur la relation de la pensée et du langage, devaient sans doute lui permettre d'accéder à une plus grande maîtrise de l'une et de l'autre, et donc de soi. Faut-il voir là cette même préférence pour les influences *médiatisées*, qui exposent moins l'esprit à des emprises totales, et davantage à ces « malentendus créateurs » qui peuvent produire « un engendrement illimité de valeurs imprévues ? [1] ». M. Angelloz s'exprime sur toutes ces questions en termes excellents et toujours très suggestifs.

Quoi qu'il en soit, on se trouve, là encore, en présence de tendances fort diverses et de choix très particuliers. L'univers des affinités rilkéennes apparaît dans toute sa complexité. On ne risque cependant pas de s'y égarer sous la conduite de M. Angelloz, qui a pris soin de nous offrir un principe directeur et de rechercher, sous les apparences multiformes d'une personnalité aussi mobile et aussi riche, ce qui en fait l'unité secrète.

« Et en toutes choses, disait Gœthe à Eckermann, que pouvons-nous donc appeler notre bien propre, si ce n'est

1. Paul Valéry, *Discours*, p. 183.

l'énergie, la force, la volonté ? » Cette volonté unique de Rilke, M. Angelloz essaie de la découvrir dans une « quête » incessante qui le mène vers Dieu, vers les choses, vers une appréhension de plus en plus forte de la réalité vraie. Il croit pouvoir en formuler la loi, par un effort de sympathie critique que Sainte-Beuve n'aurait pas désavoué et en des termes qu'il emprunte à son auteur même, comme la croissance régulière et continue d'un *Arbre* qui s'enrichit de tous les dons du terrain et de l'atmosphère, mais reste obstinément, mystérieusement fidèle à son essence intime. Il note très justement que Rilke fut en quelque sorte contraint à cette autonomie par les difficultés et les traverses d'une jeunesse tourmentée, privée du soutien vivant d'un Maître d'élection. Il a même tenu à poser le problème avec plus de netteté encore que précédemment, en modifiant la disposition de ses premiers chapitres et en marquant avec précision le moment où, après des tâtonnements inévitables, Rilke commence à devenir lui-même. On appréciera particulièrement la sagacité avec laquelle il a su choisir, dans l'abondante correspondance et les écrits intimes de Rilke, pour caractériser les phases successives, des phrases révélatrices. Il donne ainsi au lecteur la possibilité, par un contact direct avec le poète, d'une interprétation personnelle.

C'est dire qu'il est bien loin de prétendre à résoudre définitivement toutes les questions que soulève une œuvre si controversée. Quelle que soit l'importance de sa contribution, la première en date, à la *Rilke-Forschung*, il ne songe au contraire, comme il le dit lui-même, qu'à lui permettre de nouveaux progrès. A cet égard, son nouvel ouvrage se trouve très heureusement complété par les mises au point qu'il vient de publier, le 1er janvier et le 1er février 1952, dans le *Mercure de France*. Après une revue critique des ouvrages les plus importants et des publications récentes sur Rilke, il présente, tirée de l'étude d'un poème peu connu mais essentiel, une sorte de synthèse des vues de Rilke sur « l'aventure humaine ». C'est l'aboutissement d'une longue méditation sur un sujet de prédilection, dont les lignes essentielles se dessinent dans une lumière toujours plus vive. Mais voilà qui ouvre de nouveaux horizons aux chercheurs, et puisqu'on nous y invite, essayons à notre tour, sans sortir du domaine de la littérature comparée, d'apporter un peu de nouveau sur Rilke. Deux problèmes rilkéens ne nous

semblent pas encore complètement résolus : sa situation à l'égard de l'existentialisme, ses relations avec Valéry. Peut-être ces deux problèmes n'en font-ils qu'un, comme nous nous efforcerons de le montrer tout à l'heure.

On connaît le fameux propos de Rilke, cité par Monique Saint-Hélier dans *A Rilke pour Noël* et que M. Angelloz rapporte en bonne place : « J'étais seul, j'attendais, toute mon œuvre attendait. Un jour, j'ai lu Valéry, j'ai su que mon attente était finie ». C'est au printemps de 1921 qu'il a cette révélation. Dès février 1922, il achève les deux recueils qui sont maintenant considérés comme ses œuvres les plus importantes, les *Elégies* commencées en 1912, à Duino, les *Sonnets à Orphée*, deux groupes de 26 et de 29 sonnets, qui lui sont « donnés » dans un véritable « ouragan poétique ». Rarement influence a dû se manifester avec une telle soudaineté et une telle force. Mais elle présente d'autres caractères, qui en font un cas exceptionnellement curieux, et peut-être unique.

Cette influence s'exerce sur un homme déjà mûr — Rilke a 46 ans, — donc déjà formé, et moins perméable aux actions extérieures. Il y a déjà plusieurs Rilkes quand Valéry survient, mais le vrai n'est pas encore né. Il naît alors avec une rapidité qui fait penser à une éclosion plutôt qu'à une gestation. Même si le rôle de Valéry ne relève à ce moment que de la maïeutique, Rilke le ressent comme décisif pour *toute* son œuvre. Il l'est, en effet, puisque son œuvre maîtresse, les *Elégies*, se trouve enfin achevée, et même complétée par les *Sonnets*.

Néanmoins, les effets de l'influence valéryenne sur ces deux œuvres qui n'existeraient pas sans elle ne sont pas tellement apparents, visibles, évidents, qu'ils aient pu réaliser facilement l'accord unanime des chercheurs. Ils se trouvent même si secrètement et si intimement unis aux éléments pré-valéryens que si plusieurs commentateurs, et M. Angelloz en particulier, ont pu opérer de judicieux rapprochements entre certains textes de Rilke et des œuvres de Valéry, d'autres mentionnent à peine Valéry dans leur interprétation de Rilke, qu'ils font relever presque uniquement de Kierkegaard et de l'existentialisme [1]. Mais si la phrase rapportée par Monique Saint-Hélier a un sens, il

1. C'est le cas de M. le Professeur Bollnow dans son *Rilke*, Stuttgart, 1951.

devrait être au contraire possible, et même facile, de démontrer que la clef des *Elégies* et des *Sonnets* se trouve chez Valéry.

Mais il y a plus. Cette inapparence des effets a conduit les critiques à douter de la cause elle-même. Comment serait-il possible qu'un tel échange de valeurs ait pu se produire entre des esprits si radicalement différents, entre « l'intellectualiste » néo-classique et le mystique néo-romantique ? En fait, il a été plus facile de nier ou de minimiser cette influence que de la définir. D'autant plus que le premier mouvement de Valéry lui-même, consulté sur ce point par son biographe français, fut de douter de sa possibilité [1]. Valéry ne pouvait d'abord se concevoir si puissant, parce qu'il était en somme dans l'impossibilité d'en juger personnellement, ne connaissant pas l'allemand ni l'œuvre de Rilke, et ceux des commentateurs de Rilke qui se rencontrent avec lui sont peut-être dans une situation symétrique, car ils ne connaissent pas assez l'œuvre de Valéry.

On se trouve donc en présence d'une influence étrangère si étrange, qu'elle a paru invraisemblable à celui même qui en était la source aussi bien qu'à ceux qui en étaient les témoins étonnés, et qui, ne parvenant pas à expliquer suffisamment les causes ni les effets de cette intrusion de Valéry dans l'existentialisme rilkéen, l'auraient parfois volontiers laissée hors de l'épure.

Mais les faits sont là. Rilke a manifesté de plusieurs façons son insigne admiration pour Valéry. Il est peut-être symptomatique qu'il emploie pour résumer son impression le même mot qu'en songeant à Kierkegaard : « un des premiers et des plus grands » [2]. Qu'il ait voulu faire de sa traduction des poésies de Valéry « une somme d'obéissance, de consentement et d'activité parallèle », n'est peut-être pas non plus indifférent. Qu'il n'ait pas mentionné Valéry dans l'énumération des influences qu'il avait subies, n'est pas une objection décisive, puisque Valéry était à ce moment l'influence exceptionnelle qu'il était en train de subir. Et peut-être parviendrait-on à une nouvelle et plus véridique image de Rilke si l'on accordait enfin à l'influence de Valéry

1. Cf. Angelloz, p. 289.
2. Cité par M. Angelloz, p. 289. Cf. sur Kierkegaard : « Er ist von sublimer Grösse und Demut (auch mir einer der Grössten) » — 1912 — cité par Bollnow, p. 22.

le rôle capital qui semble lui revenir. Qu'il nous soit du moins permis, car bien des points appelleraient des vérifications plus poussées, de risquer dès maintenant quelques hypothèses.

Si l'on admet, avec Valéry, que l'influence d'un Maître élu entre tous est nécessaire pour que se réalise la vocation des « plus grands et même des plus saints », et que cette influence joue un rôle décisif dans la crise de formation juvénile qui se situe généralement entre 20 et 25 ans et aboutit à la création d'une nouvelle personnalité [1], la carrière poétique de Rilke pourrait être présentée de la manière suivante :

Le drame de Rilke, c'est de ne pas avoir trouvé, au cours de sa jeunesse, de véritable Maître, et d'avoir vu ainsi sa formation définitive retardée jusqu'au moment où, à l'âge de la « puberté seconde » [2], il rencontre enfin celui qui lui permet de se réaliser pleinement. Cette vue permet, semble-t-il, d'éclairer d'un jour nouveau un certain nombre de points importants.

Par exemple, la rencontre Rilke-George, à Berlin, en 1897. Rilke entend, le 14 novembre 1897, Stefan George lire des extraits de *das Jahr der Seele* dans le salon de Mme Sabine Lepsius. Il s'enthousiasme, croit avoir trouvé le Maître qu'il cherche, mais voit ses avances, par deux fois, orgueilleusement, dédaigneusement repoussées. Plus tard, rapporte Mme Lepsius, « il tremblait et pâlissait », lorsqu'on prononçait devant lui le nom du Maître. *Crainte et tremblement*, voilà ce que George a laissé dans l'âme fière et ulcérée de Rilke, le marquant peut-être ainsi plus profondément qu'on ne l'a cru jusqu'ici. On peut évidemment discuter à l'infini sur la question de savoir ce qu'il serait advenu de Rilke s'il avait pu se soumettre dès ce moment-là, comme il le désirait, à l'influence de George. Mais ce qui ne semble pas contestable, c'est que, par ce refus de George, Rilke est contraint à un long repliement sur soi, à une grande solitude qu'il s'agit pour lui de rendre créatrice. Faute d'un Maître vivant et proche, il doit se choisir des Maîtres provisoires ou purement spirituels : Jacobsen, Maeterlinck, l'Art, Dieu.

1. Sur ces questions, cf. notre *Méthode critique de Paul Valéry*, les Belles-Lettres. — Nous y reviendrons prochainement, dans un ouvrage en préparation.

2. Gœthe parle aussi, dans un *Entretien* avec Eckermann, de la « wiederholte Pubertät ».

Pour comprendre tout à fait Rilke, il faudrait savoir, et ce n'est peut-être pas possible, à quoi correspondait chez lui cet « appel » de George. Est-il téméraire de penser que ce n'était qu'une préfiguration de l'attrait que le néo-classicisme de Valéry devait plus tard exercer sur lui avec beaucoup plus de force, avec une efficacité d'autant plus grande que son succès se trouvait favorisé par cette ancienne nostalgie ? Dès lors, semble-t-il, Rilke se trouve rejeté vers le mysticisme, auquel il incline d'ailleurs naturellement, et c'est ce qui explique peut-être que son accès au réel, qui répond à une aspiration profonde de sa nature [1], et qui, dans d'autres circonstances, aurait pu s'accomplir beaucoup plus tôt, ne pourra se réaliser qu'en deux étapes, par Rodin, et par Valéry.

Le voilà donc condamné à se chercher et à se créer difficilement soi-même, à des années de trouble, d'incertitude, d'instabilité et d'inachèvement, et l'on conçoit que l'angoisse existentialiste, après les débuts un peu présomptueux de Prague, ait pu trouver un terrain assez favorable dans un esprit qui eut tant de peine, en somme, à *exister*. N'est-ce pas ainsi d'ailleurs qu'il dépeignait lui-même sa jeunesse à Rodin : « C'était la tristesse vague et infinie de ma jeunesse, qu'il me semblait que tous les grands hommes sont morts depuis longtemps et qu'en ce monde étrange il n'y a ni mère, ni maître, ni héros » [2].

C'est sans doute cette absence douloureuse qui explique le rôle de premier plan que va jouer dans sa formation celle qui fut sa grande inspiratrice, Lou Andréas-Salomé. C'est Rilke lui-même qui met ce fait en lumière dans une lettre de 1912 à la Princesse Marie de Tour et Taxis : « Jetzt ist die mir so wunderbare Frau in Wien, durch die ich recht eigentlich (wenn man den Ausdruck langsam, ein Wort nach dem anderen nimmt) zur Welt gekommen bin ; denn ich kann wohl sagen, ich war vorher nirgends » [3]. Ainsi s'ex-

1. M. Angelloz insiste beaucoup, avec raison selon nous, sur cet aspect de Rilke.
2. Cité par M. Angelloz, p. 50.
3. Cité par W. Herwigh dans une dissertation encore inédite : *Studien zu Rilkes Briefen*. On y trouve d'autres textes non moins caractéristiques, par exemple la lettre du 24 mai 1924 à la Princesse Taxis : « Sie (Lou) ist einer der wunderbarsten Menschen, die mir begegnet sind ; Sie wissen (ich habe oft von ihr gesprochen) dass unsere Freundschaft dreissig Jahre alt ist und dass meine ganze Entwickelung ohne den Einfluss dieser ausserordentlichen Frau nicht die Wege hätte nehmen können, die zu manchem geführt haben », et celle du 16 novembre 1903 à Lou Andreas-Salomé elle-même : « ... Ich weiss heute davon, dass gerade in der unendlichen Wirklichkeit, die Dich umgab, für mich das tiefste Ereignis lag jener unsäg-

plique peut-être aussi pour une grande part sa conception de la féminité.

« Celui à qui sa mère n'a pas montré le chemin du monde cherchera sans en trouver l'accès », écrit Rilke dans *Frère et sœur* [1]. Mais si Lou Andréas-Salomé joue excellemment pour lui le rôle de mère, elle ne pourra pas lui remplacer toujours le Maître qui lui manque encore et dont il éprouve impérieusement le besoin. C'est pourquoi, sans doute, on voit Rilke, au cours des années qui suivent, partagé entre deux nouvelles influences de sens contraire, et qui semblent à peu près contemporaines, celle de Rodin et celle de Kierkegaard. D'un côté, la plasticité, la netteté des contours, la beauté des formes, les jeux du modelé et de la lumière, l'imitation joyeuse, grave et persévérante de la nature créatrice, tout ce qui passera dans le *Rodin* et les *Nouveaux Poèmes*, de l'autre, le dialogue émouvant de l'homme et de son destin, un sentiment très profondément angoissé des misères et des dangers de la vie humaine, de la douleur et de la mort, tout ce qu'il doit réserver aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge*.

Ainsi l'existentialisme de Rilke, ressenti par Heidegger lui-même, signalé en premier lieu par M. Angelloz, confirmé par les études de Hermann von Jan, de Rudolf Jancke et de Friedrich Bollnow, prend naissance dans cette période encore trouble où Rilke cherche toujours un Maître. Par delà les *Cahiers*, il aboutit en 1912 à la première conception des *Elégies* [2], que l'on n'a donc pas manqué de présenter comme un poème essentiellement existentialiste, en leur annexant les *Sonnets à Orphée*, dont Rilke disait lui-même qu'ils les soutiennent et les complètent.

Mais c'est oublier que, si les *Elégies* ont été conçues et commencées sous l'influence de Kierkegaard, elles n'ont été

lich guten, grossen, gebenden Zeit ; die umgestaltende Erfahrung, die damals, an hundert Stellen zugleich, mich ergriff, sie ging von dem unsagbar Wirklichen aus, das du warst. Nie hatte ich, in meiner tastenden Zaghaftigkeit, Seiendes so gefühlt, an Vorhandenes so geglaubt und das Kommende so erkannt ; Du warst alles Zweifels Gegenteil und ein Zeugnis warst du mir dessen dass alles ist was du berührst, erreichst und schaust. Die Welt verlor das Wolkige für mich, dieses fliessende Sich-Formen und Sich-Aufgeben, das meiner ersten Verse Art und Armuth war ; Dinge wurden, Tiere, die man unterschied, Blumen, die waren ; ich lernte eine Einfachheit, lernte langsam und schwer wie schlicht alles ist, und wurde reif von Schlichtem zu sagen. Und das alles geschah, weil ich Dir begegnen durfte, damals als ich zum ersten Mal in Gefahr war mich an Formloses fortzugeben ».

1. Cité par M. Angelloz, p. 59.

2. On a relevé, et c'est un indice en effet très significatif, un emprunt de Rilke à Kierkegaard dans la *Première Elégie*.

achevées, *et elles n'ont pu l'être*, d'ailleurs avec une rapidité inouïe, que par l'influence de Valéry. C'est ici que le problème des influences prend une forme si complexe et si aiguë qu'il ne nous paraît pas encore avoir reçu de solution complètement satisfaisante. Comment des poèmes peuvent-ils être à la fois existentialistes et valéryens ? Il faudrait, pour élucider complètement la question, — et nous n'avons pas l'intention d'apporter ici une solution parfaite, mais seulement d'indiquer les directions de recherches qui résulteraient de l'adoption de notre point de vue, — il faudrait sans doute d'abord, sur toute chose, par une étude génétique très serrée et en utilisant notamment la *Fragmentierte Fassung*, déterminer la part exacte de Valéry dans les *Elégies*, ce qui, en dépit des apparences, leur donne leur véritable sens, — sinon Rilke n'aurait pas eu besoin de Valéry pour les achever.

A cet égard, il faudrait tenir le plus grand compte des morceaux écrits en 1922, la fin des VI^e^, IX^e^ et X^e^, les élégies VII, VIII et V. On parviendrait peut-être de cette façon à une interprétation nouvelle de la V^e^, avec son épisode des Saltimbanques, cette pierre d'achoppement de tous les commentateurs, dit M. Angelloz. Oserons-nous dire que cette pièce, quand on la lit après *l'Ame et la Danse*, paraît s'y rattacher d'une manière très étroite, d'une manière aussi étroite que les *Sonnets à Orphée*, et de la même façon, par le lien puissant de la *théorie des arts formels*, qui occupe dans l'œuvre de Valéry — nous aurons à y revenir — une position centrale ? Le noyau vivant de la V^e^ élégie est constitué par les deux passages où le poète s'adresse à l'Ange, et finalement oppose la profonde vérité de l'art symbolique à l'art vide des saltimbanques. On n'est pas très loin de la page où le Phèdre de Valéry explique à Socrate que la danse peut exprimer l'essence même des choses [1].

Mais il faudrait également examiner la question *qualitativement*, c'est-à-dire essayer de comprendre les modalités de cette influence qui opère si brusquement, qu'elle doit utiliser une grande abondance de matériaux anciens et, provisoirement, disparaître un peu sous leur masse. Recourir au vieux cliché de la baguette magique ne serait qu'une défaite. Fécondation, cristallisation, illumination, catalyse, laquelle ou lesquelles adopter de ces images : on a l'impres-

1. P. Valéry, *l'Ame et la Danse*, pp. 40-41.

sion d'une illumination qui cristallise des éléments déjà existants, d'un puissant catalyseur invisible. Ou peut-être, pour rendre notre psychologie plus déliée, faut-il faire porter nos comparaisons sur des phénomènes encore plus complexes, songer par exemple à un certain pouvoir radio-actif de Valéry sur Rilke, ou à cette pierre de Bologne, dont Gœthe parle dans *Werther*, et qui reste brillante la nuit lorsqu'elle a été exposée au soleil ?

Il faudrait sans doute se préoccuper aussi de caractériser l'attitude adoptée finalement par Rilke en conduisant à une fin valéryenne les débuts de son poème existentialiste. Ce serait peut-être le moyen de répondre à l'objection d'une prétendue incompatibilité entre Rilke et Valéry. Quelques affinités imprévues se révéleraient peut-être entre le néo-romantique qui aspirait au classicisme et le néo-classique qui avait traversé le symbolisme, c'est-à-dire, — on pourrait le démontrer, — une sorte de préromantisme. Mais Rilke, en définitive, opère-t-il une conciliation, ou une transformation? Valéry l'amène-t-il à surmonter l'existentialisme, ou à l'intégrer dans une sagesse plus haute ? Y aurait-il d'aventure un existentialisme valéryen, moins sombre et moins angoissé que l'autre ? Car, où s'arrête l'existentialisme ? On vient de découvrir, ou d'inventer, l'existentialisme de J. J. Rousseau. Existentialistes ou non, nous n'existons tous ni plus ni moins les uns que les autres, et les *choses* n'ont peut-être pas tellement changé depuis que notre bon vieux petit verbe *Être*, fatigué de sa « prestigieuse carrière dans le néant »[1], a dû être remplacé par un plus robuste confrère.

Un point devrait particulièrement retenir l'attention, c'est le rôle qu'a joué dans le mécanisme de l'influence le poème de Valéry que Rilke a traduit le premier et pour lequel il avait une prédilection particulière : *le Cimetière marin*. Il faudrait sans doute se garder, en examinant la traduction de Rilke, de croire trop facilement qu'il a bien traduit ce qui lui était déjà familier dans Valéry, moins bien ce qui lui était étranger et qu'il n'a pu saisir, et d'aboutir à cette conclusion implicite que l'influence de Valéry sur Rilke a été nulle ou superficielle[2]. Mais, se fiant davantage à l'instinct qui porta Rilke à chercher son Bien Souverain dans ce

1. Paul Valéry, *Léonard et les philosophes*.
2. Il semble que ce soit le cas de M. A. Grosser dans son étude sur Rilke traducteur du *Cimetière marin*, *Etudes Germaniques*, oct.-déc. 1949.

poème, il faudrait essayer de voir comment il a pu y trouver le précieux germe de sa propre métamorphose, c'est-à-dire, sans doute, une solution du problème de la vie et de la mort qui ne s'était pas encore révélée à lui avec autant de force, le sentiment d'une grandeur souveraine, mais d'ailleurs sans illusions, de l'esprit, et le principe même d'une *célébration* heureuse de l'existence :

« Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur ».

La démonstration du « valérysme » des *Sonnets* serait sans doute plus facile. Car l'*orphisme* qui s'y exprime semble bien venir en droite ligne de l'*Ame et la Danse* et d'*Eupalinos*. Sans doute, et M. Angelloz dit tout ce qu'il faut à ce sujet, Rilke avait déjà été inspiré par la légende d'Orphée, mais il n'est que de comparer son poème de 1905 avec les *Sonnets* pour se rendre compte que c'est bien Valéry qui a appris à Rilke « à trouver ce Dieu dans sa propre chair » [1], à vénérer en lui le grand Maître du monde des rapports, des métamorphoses et de l'art formel [2] : « Certains peuples se perdent dans leurs pensées ; mais, pour nous autres Grecs, toutes choses sont formes. Nous n'en retenons que les rapports ; et, comme enfermés dans le jour limpide, nous bâtissons, pareils à Orphée, au moyen de la parole, des temples de sagesse et de science qui peuvent suffire à tous les êtres raisonnables... » [3] Voilà, peut-être, le germe des *Sonnets* et l'explication de leur titre.

Il ne paraît pas douteux non plus que le fameux sonnet des métamorphoses, où se développe le thème de la flamme : « Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert... » n'ait sa source directe dans les passages de l'*Ame et la Danse* et d'*Eupalinos*, où ce symbole est magnifiquement présenté [4]. Quant à la *Danse de l'Orange* elle pourrait bien n'être qu'une surenchère de néophyte, enthousiasmé par les *monuments qui chantent*, et qui veut annexer le monde des parfums et des saveurs au royaume des arts formels.

Il ne faudrait pas oublier non plus — et c'est la différence la plus importante entre les *Elégies* et les *Sonnets* — que

1. P. Valéry, *Eupalinos*, p. 98.
2. Sur la théorie des arts formels, l'une des plus importantes de Valéry, on pourra consulter notre *Paul Valéry*, Les Belles-Lettres, 1949.
3. *Eupalinos*, p. 98.
4. Cf. *L'Ame et la Danse*, pp. 52-54, et *Eupalinos*, p. 110.

Rilke, tout en restant, selon sa manière propre, assez fortement didactique et inspiré, s'emploie cependant à devenir dès lors, lui aussi, un poète *formel*. Sans atteindre à la perfection des modèles que Valéry lui propose avec la *Dormeuse*, les *Grenades*, le *Sylphe*, il se soumet à la rigoureuse discipline du sonnet, dont Valéry disait que son invention est plus importante que l'ensemble des œuvres qu'elle a permis de réaliser.

On a constaté dans les dernières poésies de Rilke, aussi bien allemandes que françaises, un changement d'atmosphère, un sentiment moins pessimiste de la vie, qui montrent que Rilke, depuis qu'il connaît Valéry, ne cesse pas de s'éloigner des angoisses existentialistes. Sous la conduite de son nouveau Maître, il accède enfin au lumineux royaume de la contemplation sereine et de l'art pur, qui s'intéresse moins à « l'écume des événements » qu'aux ressorts cachés de toute chose. *Er überschreitet.* Et si l'on pouvait tracer la courbe de son évolution pendant quelques lustres de plus, nul doute que l'importance du tournant valéryen apparaîtrait encore bien mieux. Mais n'est-il pas suffisant d'entendre Rilke formuler cet aveu :

> « Notre avant-dernier mot
> Serait un mot de misère,
> Mais devant la conscience-mère
> Le tout dernier sera beau ».

Si le dernier mot de Rilke finit par rejoindre celui de Gœthe, — « Es war doch so schön », — c'est, sans doute, à Valéry qu'il le doit, Valéry qui l'introduit dans le monde de la « conscience-mère », Valéry qui lui permet d'être enfin un fidèle d'Apollon, et qui aurait donc pour lui l'importance même que présente pour Gœthe l'influence combinée, au cours du voyage en Italie, de Spinoza et du monde antique : il lui permet de renouveler et de construire définitivement une *philosophie* et une *esthétique* étroitement solidaires l'une de l'autre. S'il en est ainsi, Rilke avait bien raison de nous inviter à considérer toute sa vie comme une attente de Valéry.

Maurice Bémol.

NOTES ET DOCUMENTS

SUR UNE SOURCE POSSIBLE DE LA *SOPHONISBE* DE JOHN MARSTON (1606).

John Marston (1576-1634), poète satirique et dramaturge, qui devait, comme son adversaire John Hall et aussi Donne, terminer une vie orageuse en ses débuts sous l'habit d'un ministre anglican, appartient à la compagnie nombreuse des écrivains qui, en Italie, en France, en Angleterre et en Allemagne tentèrent de porter à la scène la touchante histoire de la reine Sophonisbe, fille d'Asdrubal, épouse de Syphax, aimée du beau Masinissa. La tragédie qu'il nous a laissée, datant de 1606, prend avec l'histoire des libertés que nous ne jugerons pas ici. Nous voudrions, sans nuire à l'intérêt d'un ouvrage que nous préparons, attirer l'attention sur un point particulier.

La pièce nous présente une figure particulièrement réussie : celle du Sénateur *Gelosso*. Celui-ci s'oppose au reste du Sénat de Carthage en des circonstances dramatiques : Masinissa vient d'épouser Sophonisbe, dont Syphax convoitait également la main ; celui-ci, de dépit, lie son sort à celui de Scipion, qui vient de débarquer près d'Utique, tandis que Masinissa quitte sa jeune femme avant la nuit de noces pour courir aux armes. Au second acte, les sénateurs de Carthage, inquiets de la puissance de l'ennemi, songent à reconquérir l'amitié de Syphax en lui donnant Sophonisbe et en faisant assassiner Masinissa. Seul Gelosso ose défendre le caractère sacré de la parole donnée ; mais sa fureur reste impuissante devant d'astucieux défenseurs de la raison d'état qui illustrent le triste renom de la *fides punica*. L'honnête Sénateur prend le parti d'avertir Masinissa de la trahison projetée, et le jeune Numide a le temps de faire cause commune avec Scipion au moment même où Syphax l'abandonne. Gelosso subit de ce fait la peine de mort.

Cette belle figure ne pose pas de problème du point de vue purement marstonien : Gelosso appartient à la série des personnages que nous nommons *les porte-parole de l'auteur*. En effet, dans toutes les œuvres dramatiques de Marston on trouve un

personnage plus ou moins mêlé à l'action, qui nous renseigne, à mesure que se déroulent les événements sur ce que pense l'auteur. Ils ont un certain nombre de caractéristiques en commun : ils sont irréprochables au point de vue moral de façon à offrir un contraste frappant avec le milieu corrompu où ils évoluent. Devant le vice étalé sans pudeur, leur réaction est toujours la même : indignation, dégoût, mépris, parfois révolte, le plus souvent lassitude et même mort tragique. Tel est en particulier le cas de Gelosso. Mais si sa fonction est clairement définie, l'étude de son origine est des plus intéressantes et peut conduire à de très importantes conclusions.

Son nom pose un premier problème. Il ne paraît pas avoir été emprunté à l'histoire : nous savons qu'un des nombreux fils de Masinissa se nommait Galussa ou Gulussân (voir Gsell, *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord*, III, p. 302, n. 8, et *Journal of Hellenic Studies*, XI, 1890, pp. 256-259). De ce personnage, nous ne connaissons à peu près rien, sinon qu'il fut un sûr allié de Rome et mourut jeune. Ce n'est pas de ce côté qu'il faut chercher l'origine de Gelosso.

Nous pensons la trouver dans l'œuvre d'un dramaturge français contemporain de Marston, Nicolas de Montreux, dit Olénix du Mont Sacré, qui publia une *Sophonisbe* à Rouen en 1601 (Arsenal, 8° BL 14592). La liste des personnages comprend un certain *Gelosses* dont l'auteur ne nous dit rien ; fait d'autant plus curieux que la fonction de tous les autres est clairement indiquée :

Scipion, Chef de l'armée Romaine
Siphax, Roy des Massesiliens
Lelivs, amy de Scipion
Sophonisbe, Royne
Nourrice
Dacée, Dame d'honneur
Massinisse, Roy de Numidie
Gelosses
Misipsa, son fils [fils de Massinisse, et non de Gelosses].
Messager
Coevr des Soldats romains
Coevr des Soldats Numidiens.

Au troisième acte, Massinisse est en proie à une cruelle hésitation : il ne sait s'il doit, fidèle à son serment d'alliance, remettre Sophonisbe aux Romains, ou bien, fidèle à la foi jurée à son épouse, la protéger en résistant à une demande tyrannique, et retourner ses armes contre des alliés déloyaux. L'acte commence par un long monologue où Massinisse expose ses griefs en présence de son fils Misipsa et de Gelosses. Il pèse longuement le pour et le contre ; Misipsa défend la thèse de la fidélité à l'alliance

romaine, sous-entendant que les Romains ont raison, puisqu'ils sont les plus forts. Gelosses par contre, défend le respect de la foi jurée à Sophonisbe et demande qu'on se batte contre les Romains, dont les exigences sont immorales et tyranniques. Dans une situation politique différente, Gelosses défend la même idée de loyauté que Gelosso, et Misipsa tient un langage semblable à celui qu'emploieront chez Marston les sénateurs félons Hannon et Carthalon, au cours d'une très belle scène, trop longue malheureusement pour être citée ici. Les arguments de Misipsa, comme ceux des sénateurs, s'inspirent constamment d'une notion quasi-machiavélique de « bien du public », c'est-à-dire du salut de l'État : il faut céder aux Romains de peur de précipiter tout un peuple dans le malheur. Certaines de ses répliques ont une allure de maxime et ne seraient pas déplacées dans la bouche des sénateurs de Carthage :

« Songez au iuste droit que Rome qui dispose
Presque de l'uniuers, iustement vous propose.
. . . . . .
Puis songez au pouuoir qu'elle a de vous destruire
Et de vous enleuer & la vie & l'empire.

La foy perd ce beau nom, dont l'effet dommageable
Fait paroistre un public à iamais miserable
Et l'on ne doit garder la promesse qui fait
Vn estat miserable en son cruel effait.
Vne petite foy qui brise la publique,
Vne promesse neuue empeschant une antique,
Ne sont foy, ny serment, puisqu'elles font perir
Celles que nous deuons pour diuines cherir. »

Enfin cette négation de l'idée même de serment :

« Ce n'est se pariurer, manquant à son deuoir,
Lorsque d'estre fidelle on n'a pas le pouuoir,
Le serment impossible est tousiours reuocable. »

Au début du deuxième acte de la Sophonisbe de Marston, nous trouvons un certain nombre d'affirmations qui semblent faire écho à celles que nous venons de citer, et Gelosses, dans la pièce française, défend une position que ne reniera pas Gelosso dans le drame anglais :

« Plus chere que nos biens nostre foy nous doit estre
Puisque nul glorieux n'oseroit comparoistre
Qui a manqué de foy, car il n'est plus de ceux
Qui viuent en honneur, pour estre vertueux.
. . . . . .
Qu'est-il de plus cruel que de rendre deceüe
Et faussant nostre foy l'ame qui l'a receüe

Qu'est-il de plus iniuste ? o qu'il vaut beaucoup mieux
Perir que d'estre veu iniuste sous les cieux ! »

Durant cette longue discussion, Gelosses se fait le défenseur de la fidélité au serment prêté au plus faible, et patriote africain, il demeure partisan d'une indépendance absolue de Massinisse à l'égard de Rome. Quelques-unes de ses énergiques sentences sont belles, telle celle-ci :

« Vne promesse infame est tousiours en horreur. »

Il est tentant de voir un rapport entre la *Sophonisbe* française de 1601 et la *Sophonisbe* anglaise de 1606 ; d'autant plus tentant que le nom de Gelosso donné par Marston à son personnage ne figure nulle part ailleurs, pas plus dans l'histoire que dans les diverses tragédies inspirées par cette antique aventure, celle de Nicolas de Montreux mise à part. Nous n'avons aucun élément nous permettant d'affirmer que Marston a connu et lu cette *Sophonisbe*. Il est possible que, dans deux tragédies écrites dans des pays différents mais voisins, sensiblement à la même époque, deux personnages portent des noms presque identiques et représentent la même idée d'honneur et de morale qu'ils défendent en termes comparables, et ce par le fait du hasard. C'est possible, mais peu vraisemblable ; nous pensons qu'il faut voir ici beaucoup plus qu'une coïncidence.

A. José Axelrad.

PARA LAS FUENTES ESPAÑOLAS DE ALGUNOS SONETOS BURLESCOS DE SCARRON

Ya Ménage señaló en su *Anti-Baillet* (t. I, pág. 211 y sig. en la edición de Amsterdam, 1690) que Scarron había imitado dos sonetos de Lope de Vega : los de las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* que comienzan « Caen de un monte y líquida laguna » *(sic)* y « Soberbias torres, altos edificios ». En 1928, G. Margouliès publicó en esta Revista un excelente cotejo de los sonetos « Superbes monumens de l'orgueil des humains », « Un mont tout hérissé de rochers et de pins » y « A l'ombre d'un rocher, sur le bord d'un ruisseau » con los respectivos modelos de Burguillos : « Soberbias torres, altos edificios », « Caen de un monte a un valle entre pizarras » y « Al pie del jaspe de un feroz peñasco », destacando la delicada perfección del original y observando (pág. 515) que quizá Scarron convirtiese a sabiendas las parodias de Lope en bufonerías.

La observación es muy acertada y se confirma cuanto más

de cerca se examina el original del *Sonnet du coude*. Lope, en efecto, titula su humorada *A imitación de aquel soneto « Superbi colli »*. « Aquel soneto » es el mejor de los catorce en que Giovanni Guidiccioni (1500-1541) contrapuso con grave sentimiento patriótico las glorias de Roma a la Italia de sus tiempos :

Superbi colli e voi, sacre ruine,
Che 'l nome sol di Roma ancor tenete,
Ahi che reliquie miserande avete
Di tante anime eccelse e pellegrine !
Colossi, archi, teatri, opre divine,
Trionfal pompe gloriose e liete,
In poca cener pur converse siete,
E fatte al vulgo vil favola al fine.
Così se in alcun tempo al tempo guerra
Fanno l'opre famose, a passo lento
Il nome e l'opre loro il tempo aterra.
Vivrò dunque fra' miei martir contento ;
Che se 'l tempo dà fine a ciò ch'è in terra,
Darà forse ancor fine al mio tormento.

El hermoso soneto, del que ya Gutierre de Cetina había dado una versión libre, alabada por Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso*, y Francisco de Figueroa, una imitación (*Obras*, ed. Á. González Palencia, pág. 149), debió de llamar la atención de Lope, pues en *El ejemplo de casadas*. comedia basada en la historia de Griselda, pone en boca de la heroína una bella imitación, desviada del sentido original, para alabar el « seguro estado » de la pobreza aldeana (ed. Real Academia Española, t. 15, pág. 26*a* : « Soberbios edificios, torres bellas... ») Ahora bien : sabida es la intensidad con que vive Lope la literatura, para él, en muchos casos, fuente primaria de elaboración poética. En esta peculiar actitud, a la que se remontan tantas sabrosas páginas de *La Dorotea* y de las comedias, así como lo esencial de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, se encuadra el soneto « Soberbias torres, altos edificios », que no es sólo amable broma sobre la manoseada meditación ante las ruinas, sino parodia, en sentido estricto, de una poesía en boga, esto es, literatura de literatura. Sin duda P. Morillot se equivocaba de hecho cuando, olvidado de la identificación de Ménage, creía que el *Sonnet du coude* emanaba de la experiencia personal de Scarron — de su viaje a Roma en 1635 — y contenía en cifra toda su poesía futura [1]. Pero la comparación con el soneto de Lope, que es ante todo muy intencionado escarceo literario — hecho que difícilmente escaparía à un lector del siglo XVII — prueba que, aun a través de la imitación apegada,

1. *Scarron et le genre burlesque*, Paris, 1888, pág. 15. Le sigue textualmente N. Forsythe Phelps, *The Queen's Invalid. A Biography of Paul Scarron*, Baltimore, 1951, pag. 41.

Scarron expresó su temperamento humorístico distinto, más aficionado al brochazo grotesco que al juego de alusión literaria. [1] Por otra parte, el soneto que desarrolla un tópico mediante enumeración poética y, en el último verso, ofrece un contraste cómico, parece haber gozado de cierto cultivo en España : igual estructura muestran, por ejemplo, los de Mira de Amescua « Ponerse el rubio sol en el oriente ». « ¿ Has visto al tiempo que en el mar esconde... ? » « Menudas hojas que del aire leve » (*Bibl. Aut. Esp.*, t. 42, pág. 424*b* y sig.) y los de Salazar y Torres « Rosa del prado, estrella nacarada », « Junto a una dulce fuente, que sonora » (*ibidem*, pág. 220*b* y sig.) : es natural pensar que la difusión de esta estructura en España hubiese sugerido a un lector francés — tan atento a lo español como Scarron — el deseo de imitarla. Verdad es que los sonetos de Salazar y Torres son bien posteriores a 1635, fecha en que Scarron viajó por Roma, pero nada asegura que Scarron adaptase la parodia de Lope ese mismo año y, por así decirlo, a la vista del Coliseo, y no de vuelta en su tierra y algunos decenios más tarde.

Los otros dos sonetos estudiados por G. Margouliès describen muy por menudo un escenario donde, al fin, nada pasa, y emparientan con cierto tipo de poesía festiva en el que los preliminares ocupan toda la composición escamoteando el tema verdadero.

1. Huella de otro soneto literario de Lope puede rastrearse, según creo, en la anécdota que cuenta el Padre Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, pág. 353 en la edición de Amsterdam, 1688 : « J'ay oüi dire, interrompit Philanthe, que le fameux Evesque du Bellay Jean Pierre Camus estant en Espagne, et ne pouvant entendre un Sonnet du Lope de Vegue qui vivoit alors, pria ce Poëte de le luy expliquer ; mais que le Lope ayant lû et relû plusieurs fois son Sonnet, avoüa sincérement qu'il ne l'entendoit pas luy-même. » Camus, de quien quedan comentarios de su viaje a España y que no siempre habla favorablemente de Lope (cf. G. Hainsworth, *Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France, XVII^e siècle* en *Bulletin Hispanique*, XXXIII, 1931, pág. 205) no cuenta tal cosa. Pero compárese el siguiente soneto impreso a continuación del *Laurel de Apolo* (*Obras sueltas*, t. 1, Madrid, 1776, pág. 275 y sig.) :

Cediendo a mi descrédito anhelante,
la mesticia que tengo me defrauda,
y aunque el favor lacónico me aplauda,
preces indico al celestial turbante.
Ostento al móvil un mentido Atlante,
húrtome al Lete en la corriente rauda,
y al candor de mi sol, eclipse en cauda,
ajando voy mi vida naufragante.
Afecto aplauso de mi intonso agravio
en mi valor brillante, aunque tremendo,
libando intercalar gémino labio.
¿ Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo ?
— Y cómo si lo entiendo. — Mientes, Fabio,
que yo soy quien lo digo, y no lo entiendo.

La primera persona en que están recitados los versos inintelligibles y en que el autor hace su confesión fué el punto de partida de una ingenua interpretación autobiográfica, que acabó por endosar a Lope su propia broma (sin duda celebrada pues la sigue de cerca el soneto « Rompe la niebla de una gruta escura... » de Pedro Espinosa), tal y como se han venido endosando a Juan Ruiz todas las aventuras que cuenta en primera persona.

Es uno de los tipos que cultivó con feliz gracejo Baltasar del Alcázar : recuérdense « Donde el sacro Betis baña », « Revelóme ayer Luisa », « Óyeme, así Dios te guarde » y, sobre todo, la famosa *Cena*. En las *Rimas de Tomé de Burguillos* pertenecen a dicho tipo el soneto « Oh, qué secreto, damas o galanes » y, en particular, el que lleva el expressivo título de *Rasgos y borrajos de la pluma :*

Lazos de plata y de esmeralda rizos
con la yerba y el agua forma un charco,
haciéndole moldura y verde marco
lirios morados, blancos y pajizos ;
donde también los ánades castizos,
pardos y azules con la pompa en arco
y palas de los pies, parecen barco
en une selva, habitación de erizos.
Hace en el agua el céfiro inquieto
esponja de cristal la blanca espuma,
como que está diciendo algún secreto.
En esta selva, en est charco en suma...
Pero per Dios que se acabó el soneto :
perdona, Fabio, que probé la pluma.

La referencía al límite formal del soneto, que impide al poeta proseguir su asunto, reaparece en el epigrama de Scarron « Oui, c'est un pédant, c'est un sot » (t. 7, pág. 333 en la edición de París, 1786) que acaba :

Je t'en dirois davantage,
Mais il faut finir le sonnet.

El humorismo bufonesco de Scarron resalta, por oposición al de Lope, en el soneto siguiente (*ibidem*, pág. 329) :

Le Roi s'en est allé, son Éminence aussi ;
Le courtisan escroc sans contenter son hôte,
Jurant qu'à son retour il comptera sans faute,
Pique le grand chemin en bottes de roussi.
Les officiers du Roi sont fort rares ici ;
Et la gent de justice et celle de maltôte,
A le haut du pavé, et va la tête haute,
En l'absence du Roi, qui va vers Baugenci.
Les fauxbourgs ne sont plus infectés du soudrille,
Enfin, toute la cour vers la Guyenne drille,
Les uns disent que si, les uns disent que non.
On dit que l'on va faire un exemple en Guyenne,
On dit que sans rien faire il faudra qu'on revienne ;
Et moi je voudrois bien avoir un bon melon.

Partida de la corte y pintura satírica de su inmoralidad se encuentran también en un soneto de Tomé de Burguillos :

Claudio, después del Rey y los tapices
de tanto grande y forastero incauto,
no tiene la jornada a ver el auto,
qué te pueda escribir que solenices.
Fué todo cortesanas meretrices,
de las que pinta en sus comedias Plauto ;
anduve casto, porque ya soy cauto
en ayunarlas o comer perdices.
Ya los ventores con el pico al norte
andaban por las damas circunstantes,
que al recibir las cartas se da el porte.
Partióse el Rey, llevóse los amantes.
Quedó al lugar un breve olor de Corte,
como aposento en que estuvieron guantes.

El contraste entre los dos finales es significativo. Ambos sonetos son poesía de circunstancias, gaceta en verso, como era tan frecuente en el siglo XVII. El de Scarron acaba no con la « llave de oro » que requería la preceptiva del género, sino con una ocurrencia jocosa (¿ alusión al poema *Le Melon* de su amigo Saint-Amant ?) cuyo prosaísmo insinúa el menosprecio del ajetreo e inquietudes de los cortesanos : a tales vanas zozobras de ellos, tal grosero placer del autor. Desde el punto de vista de la retórica, Scarron no se apartó grand cosa de Lope, quien también acaba con un toque costumbrista — los guantes perfumados, a la moda italiana, — inadmissible en poesía seria, aunque extraordinariamente delicado, y sugestivo de la admiración del poeta por el refinamiento social de la Corte. Pero desde el punto de vista de la intención cómica, una vez más Scarron desecha a su modelo para atenerse al humorismo caricaturesco que le es propio.

Aparte Lope, Góngora proporcionó también los originales de algunas poesías ligeras de Scarron. G. Lanson, en sus *Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII^e siècle, 1600-1660* (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, III, 1896, 327 y sigs.) marcó los sonetos « Grandes más que elefantes y que abadas » y « Una vida bestial de encantamiento » (este último de atribución dudosa), como fuentes de la descripción de París en el soneto « Un amas confus de maisons », y el *Romance de Hero y Leandro* como el modelo de la oda *Léandre et Héro*, subrayando, sobre todo al comentar la oda, cómo el francés agrega rasgos burlescos y elimina el retrato de Hero que, aunque de regocijo, está cuajado de sutilezas que no se prestaban a la carcajada recia de Scarron.

Que yo sepa, no se ha indicado hasta ahora el origen del soneto siguiente (*ibidem*, pág. 333) :

Vous faites voir des os quand vous riez, Hélène,
Dont les uns sont entiers et ne sont guères blancs ;

Les autres, des fragmens noirs comme de l'ébène ;
Et tous, entiers ou non, cariés et tremblans.
Comme dans la gencive ils ne tiennent qu'à peine,
Et que vous éclatez à vous rompre les flancs,
Non-seulement la toux, mais votre seule haleine,
Peut les mettre à vos pieds déchaussés et sanglans.
Ne vous mêlez donc plus du métier de rieuse,
Fréquentez nos convois et devenez pleureuse ;
D'un si fidèle avis faites votre profit.
Mais vous riez encore et vous branlez la tête ?
Riez tout votre sou, riez, vilaine bête,
Pourvu que vous creviez de rire, il me suffit.

Bartolomé Leonardo de Argensola había escrito (*Rimas*, ed. J. M. Blecua, Zaragoza, 1951, t. 2, pág. 168 y sig.) :

Aunque Ovidio te dé más documentos
para reírte, Cloe, no te rías,
que de pez i de box en tus enzías
tiemblan tus huesos floxos i sangrientos ;
i a pocos de esos soplos tan violentos,
que con la demasiada risa envias,
las dexarás desiertas i vacías,
escupiendo sus últimos fragmentos.
Huye, pues, de theatros, i a congoxas
de los lamentos trágicos te inclina,
entre huérfanas madres lastimadas.
Mas parézeme, Cloe, que te enoxas ;
mi zelo es pío ; si esto te amohina,
ríete hasta que escupas las quixadas.

A su vez, Argensola había adaptado el epigrama de Marcial, II, 41, *In Maximinam edentulam :*

Ride si sapis, o puella, ride,
Pelignus, puto, dixerat poeta,
sed non dixerit omnibus puellis.
Quamuis dixerit omnibus puellis,
non dixit tibi, tu puella non es,
et tres sunt tibi, Maximina, dentes,
sed plane piceique, buxeique.
Quare si speculo mihique credis,
debes non aliter timere risum,
quam uentum Spanius, manumque Priscus,
quam cretata timet Fabulla nimbum,
cerussata timet Sabella solem.
Vultus indue tu magis seueros
quam coniux Priami nurusque maior.
Mimos ridiculi Philistionis
et conuiuia nequiora uita,
et quidquid lepida procacitate
laxat perspicuo labella risu.

Te moestae decet assidere matri
lugentique uirum piumque fratrem,
et tantum tragicis uacare Musis.
At tu, iudicium secuta nostrum,
plora si sapis, o puella, plora.

Salta a la vista que Scarron no partió directamente del epigrama latino, un tanto prolijo, que empieza citando y comentando un verso no identificado de Ovidio, y acaba con un precepto simétrico, zahiriendo de paso a varios personajes hoy desconocidos. Argensola satisfizo mejor las exigencias modernas del epigrama al reducir a un solo verso los cinco que Marcial dedica a Ovidio, dilatar con truculencia muy española la pintura de los dientes y encías, encerrar en el primer terceto el consejo de evitar las ocasiones de risa y acudir a las de llanto y, por fin, al agregar en el último una peripecia dramática : el enfado de la víctima y la imprecación cruel del autor. Scarron ha ido más allá de Argensola, suprimiendo toda mención de Ovidio, deteniéndose como el Rector de Villahermosa en la despiadada caricatura, brindando su consejo en el primer terceto y reservando para el segundo el juego dramático, mucho más insultante que en su modelo.

Es muy posible que un buceo sistemático de las obras líricas de Scarron permitiría reconocer nuevas fuentes españolas. Pero su mayor número no es en sí tan interesante — dado lo notorio de la deuda de Scarron para con la literatura de allende el Pirineo — como lo sería comprobar si, al igual de los casos conocidos de Lope, Góngora y Argensola, el satírico francés se aparta siempre de sus originales en busca de la comicidad elemental que cuadraba con su propio temperamento, la misma que le llevó a acentuar y desarrollar lo grotesco en sus imitaciones de la comedia española [1], ajena a las situaciones de farsa, según la penetrante observación de Jean Pierre Camus [2].

Berkeley, California. María Rosa Lida de Malkiel.

UNE SOURCE POSSIBLE DES *AFFINITÉS ÉLECTIVES DE GŒTHE*

On se souvient de la thèse de ce roman : la chimie nous enseigne que certains corps s'attirent, tandis que d'autres se repoussent ;

1. M. Sorkin, *Paul Scarron's Adaptations of the Comedia*, Nueva York, 1938 ; en particular, pág. 104 y sigs.
2. *Apud* G. Hainsworth, *artículo citado*, pág. 206 : « En Espagne, comme la nature est plus grave [que en Italia], les représentants, qu'ils appellent, y sont plus modestes et plus sérieux, et outre qu'*ils ignorent ce que c'est que Farce*, ils ne représentent pour l'ordinaire que des histoires veritables ou des feintes qui approchent de la verité... »

il en est de même pour les hommes ; il existe entre eux des affinités et des répulsions instinctives ; dans le roman de Gœthe l'arrivée du capitaine et d'Odile détruit la bonne entente qui régnait entre Charlotte et Edouard.

Gœthe a dit à Eckermann que, dans ce roman, il n'y avait aucun trait qui n'eût été vécu [1]. Ainsi les uns ont-ils cru voir dans Minna Herzlieb l'original d'Odile. Pour les autres, c'était Mme de Stein. Cependant rien n'empêche que Gœthe ait utilisé encore d'autres sources.

Ainsi, l'idée génératrice du roman, la fatalité de l'amour et sa correspondance avec les affinités chimiques avait frappé une autre personne, bien avant que Gœthe n'eût conçu son roman en 1807.

En 1795, le baron de Vitrolles, bien connu dans l'histoire de l'émigration, avait épousé Mlle de Folleville, la fille adoptive de la duchesse de Bouillon. Or voici ce que nous dit Vitrolles, dans ses *Souvenirs*, au sujet des études de cette dame [2]. Mme de Bouillon

« ... avait voulu pénétrer dans les sciences... Elle avait puisé dans les leçons [de son professeur] quelques connaissances de mathématiques et de physique. Mais elle avait trouvé plus d'attrait dans la chimie... Cette étude avait inspiré à Mme de Bouillon quelques pages ingénieuses sur l'application des affinités électives de la chimie aux affinités électives des sentiments. Elle montrait, par exemple, comment deux personnes associées par un attrait commun restaient facilement unies tant qu'il ne se présentait pas à eux un être d'une affinité supérieure. Mais s'il en survenait deux autres pouvant exercer sur chacun des deux premiers une affinité plus forte, le premier lien se trouvait nécessairement rompu et l'union première se résolvait en deux nouvelles unions.

Comme on voit, c'est là l'idée même du roman de Gœthe. Or, Mme de Bouillon résidait alors à Erfurt. On peut se demander : comment la pensée de Mme de Bouillon a-t-elle pu parvenir jusqu'à Gœthe ? Existait-il entre elle et lui quelque relation ? Il ne semble pas, mais l'ami de la duchesse, le prince de Salm, allait deux ou trois fois par mois à Weimar, et il amenait parfois avec lui Vitrolles. C'est ainsi que celui-ci fit la connaissance de Gœthe, avec lequel il eut de « très intéressantes conversations » [3]. On sait à quel point Gœthe s'intéressait aux questions scientifiques. Il n'est donc pas interdit de supposer que Vitrolles ait fait part à Gœthe des idées de Mme de Bouillon sur les affinités électives et cette duchesse serait de la sorte, en une certaine mesure, l'inspiratrice du roman de Gœthe.

1. Ed. Reclam, *Gespräche*, II, p. 129.
2. *Souvenirs autobiographiques d'un émigré*, Paris, 1924, p.147.
3. Vitrolles, *Souvenirs*, p. 159 et suiv.

Cette hypothèse nous ayant paru plausible, nous avons pensé qu'il y avait quelque intérêt à la communiquer.

J. GIBELIN.

E. GENOUDE, TRADUCTEUR ROMANTIQUE DE LA BIBLE

On admet généralement que la traduction de la Bible par Genoude révéla aux romantiques la fraîcheur et la vigueur des Livres saints. Alors que Lemaistre de Sacy s'efforçait souvent d'atténuer les arêtes trop vives d'expressions bibliques, estompait des couleurs trop crues, Genoude n'hésitait pas à surprendre son lecteur, inaccoutumé à une aussi grande véhémence ou à une telle spontanéité.

Nous voudrions étudier, textes à l'appui, sa manière. Notre enquête portera uniquement sur les livres sapientiaux : *Proverbes*, *Ecclésiaste*, *Cantique des Cantiques*, *Sagesse*. Nous les avons choisis à cause de leur caractère éminemment poétique et de la variété de ton qu'on y découvre. L'auteur nous prévient que « les trois premiers livres sont traduits d'après le texte hébreu, et le dernier d'après le texte grec. Nous avons profité avec soin, pour les *Proverbes*, du grand travail de Schultens, le plus grand philologue que l'Allemagne ait produit, et nous espérons avoir éclairci par son secours une foule de passages très obscurs dans la Vulgate. Cependant toutes les fois que le sens de la Vulgate nous a paru préférable, nous l'avons adopté »... Genoude ne mentionne pas L. de Sacy ; alors que maintes fois il reprend textuellement sa traduction. Aussi, à titre de comparaison, donnerons-nous la version de Sacy, scrupuleuse même dans sa gaucherie et son respect du style noble.

Bien entendu, il n'est pas question ici d'exégèse ; le sens littéral ne nous intéresse que dans la mesure où il instruit sur une méthode de traduction. Il est tout de même inquiétant de le voir rendre *Sagesse* II 23 : « Dieu a créé l'homme dans l'innocence », alors qu'il est question d'immortalité. *Sagesse* VI 1, devient : « la sagesse vaut mieux que la force » sans prévenir que ce verset manque dans les Septante qu'il est censé suivre.

Ailleurs, ce sont des à peu près. *Sagesse* III 13 : « elle en recevra la récompense lorsque Dieu visitera les âmes saintes » ; « saintes » n'est pas dans les Septante. — *Sagesse* XVIII 18 ; Sacy : « et l'un étant jeté d'un côté à demi mort et l'autre de l'autre, ils déclarèrent le sujet qui les avait fait tuer » ; Genoude : « et jetés çà et là, ils publièrent la cause de leur mort ». La traduction est plus nerveuse, mais « demi mort » a été oublié. —

Proverbes XVI 15 ; Sacy : « sa clémence est comme les pluies de l'arrière-saison » ; Genoude : « sa faveur est comme la nuée qui verse la pluie ». Il a omis « arrière-saison ».

Voici deux belles infidèles. *Cantique* IV 2 ; Sacy : « vos dents sont comme des troupeaux de brebis tondues qui sont montées du lavoir et qui portent toutes un double-fruit, sans qu'il y ait de stériles parmi elles ». Genoude : « tes dents sont comme des brebis qui montent du lavoir, toutes jumelles, il n'en est aucune qui n'ait son égale ». — VII 5 ; Sacy : « les cheveux de votre tête sont comme le pourpre du Roi, liée et teinte deux fois, dans les canaux des teinturiers ». Genoude : « ... ta chevelure est comme le diadème des rois ». On comprend d'ordinaire le texte hébreu : « un roi est enchaîné par les boucles de tes cheveux ».

Ce ne sont là encore que péchés véniels ; veut-on voir sa fantaisie ? Qu'on lise *Proverbes* XIX 23, XXII 20, XXX 33... Soyons juste pourtant : il lui arrive de rendre avec exactitude le texte original. *Sagesse* II 8 : « couronnons-nous de roses avant qu'elles soient fanées » ; la Vulgate ajoutait : « qu'il n'y ait pas de prairies où ne passent nos plaisirs ». — III 1 : « les âmes des justes sont en la main de Dieu et le supplice ne les atteint pas » ; « le supplice de la mort », disait la Vulgate. Par souci d'exactitude, il renonce à la leçon si connue de la Vulgate : « vos mamelles sont meilleures que le vin » (*Cantique* I 2) pour écrire, fidèle à l'hébreu : « ton amour est plus délicieux que le vin ».

Si le texte hébreu ou grec contient une image, Genoude d'ordinaire le choisit de préférence au texte latin. *Proverbes* II 7 ; Sacy : « il réserve le salut comme un trésor pour ceux qui ont le cœur droit ; et il protégera ceux qui marchent dans la simplicité ». Genoude : « il est le trésor du juste, le bouclier de ceux qui marchent dans l'innocence ».

Maladresses et non-sens déparent souvent la traduction de Sacy ; la faute en est plus d'une fois à la Vulgate ; mais Genoude sait y apporter des retouches adroites ; à chaque instant, il améliore ainsi la traduction du *Cantique* IV, 1 : Sacy : « vos yeux sont comme ceux des colombes, sans ce qui est caché dedans » ; Genoude : « vos yeux sont ceux des colombes. Ils brillent à travers ton voile ». — IV 4 : Sacy : « votre cou est comme la tour de David, qui est bâtie avec des boulevards » ; Genoude : « ... comme la tour de David, couronnée de crêneaux. — IV 9 : Sacy : « vous avez blessé mon cœur par l'un de vos yeux et par un cheveu de votre cou » ; Genoude : « tu as blessé mon cœur d'un seul de tes regards, avec une boucle de cheveux qui parent ton cou ». Notons que l'Hébreu parle de collier et non de boucle de cheveux, comme Sacy l'indiquait du reste. Mais Genoude a sans doute estimé plus poétique le texte de la Vulgate. — V 1 : Sacy : « J'ai mangé le rayon avec mon miel » ; Genoude : « j'ai mangé le miel de mes

rayons ». — V 5 : Sacy : « Mes mains étaient toutes dégouttantes de myrrhe » ; Genoude : « mes mains distillaient la myrrhe ». — VI 11 : Sacy : « mon âme a été toute troublée dans moi à cause des chariots d'Aminadab » ; à cette traduction obscure, Genoude substitue : « mon âme était agitée comme les chars d'Aminadab ».

Il a fait porter son effort essentiellement sur une traduction plus littérale du texte latin et en même temps plus concise. *Cantique* III 11 : « au jour de la joie de son cœur » ; in die laetitiae cordis ejus. Sacy disait : « le jour où son cœur a été comblé de joie ». *Sagesse* I 9 : « ses discours monteront jusqu'à Dieu pour le châtiment de ses iniquités » ; ... ad correptionem iniquitatum illius. Et Sacy : « Dieu qui les entendra pour le punir de ses iniquités ». — I 10 : « l'oreille du Dieu jaloux entend tout » ; Sacy : « l'oreille jalouse. — II 1 : dixerunt enim cogitantes apud se non recte : exiguum et cum taedio est tempus vitae nostrae ; Genoude : « ils ont dit, pensant follement en eux-mêmes : court et plein d'ennui est le temps de notre vie » ; Sacy : « les méchants ont dit dans l'égarement de leurs pensées : le temps de notre vie est court et fâcheux ». — IV 6 : ex iniquis enim somnis filii qui nascuntur, testes sunt nequitiae adversus parentes in interrogatione sua ; Genoude : « les enfants qui naissent d'un sommeil illégitime sont, lorsqu'on les interroge, des témoins d'iniquité contre leurs pères » ; Sacy : « les enfants nés d'une couche illégitime, lorsqu'on s'informe de ce qu'ils sont, deviennent des témoins qui déposent contre le crime de leur père et de leur mère ». — V 15 : tanquam memoria hospitis unius diei praetereuntis ; Genoude : « comme la mémoire d'un hôte d'un jour qui s'éloigne » ; Sacy : « comme le souvenir d'un hôte qui passe et qui n'est qu'un jour en un même lieu » ; ce qui est bien plus diffus.

Les phrases nominales, sans verbe, servent aussi à Genoude pour rendre la brièveté du texte biblique. *Proverbes* X 6 : « Bénédictions du Seigneur sur la tête du juste » ; au lieu de Sacy : « la bénédiction du Seigneur est sur... » *Ecclésiaste* I 11 : « aucune mémoire de ce qui a précédé » ; dans Sacy : « on ne se souvient plus de ce qui a précédé ». *Cantique* II 8 : « Voix de mon bien aimé. Le voilà qui vient » ; au contraire, dans Sacy : « j'entends la voix... »

En serrant ainsi le texte latin, Genoude parvient à lui restituer vigueur et relief ; *Sagesse* I 6 : « parce que Dieu sonde les reins, scrute son cœur » ; cordis illius scrutator ; dans Sacy : « il pénètre le fond de son cœur ». — IV 18 : « le Seigneur se rira d'eux » (irridebit) ; ce qui est plus expressif que Sacy : « se moquera d'eux ». — XVI 13 : et deducis ad portas mortis : « vous seul conduisez jusqu'aux portes de la mort » ; ce qui est plus neuf que Sacy : « c'est vous qui menez jusqu'au bord du sépulcre ».

On pourrait croire que Genoude, homme du XIX^e^ siècle,

recherche le terme propre ; or, en maintes occasions, il biaise. La *Sagesse* XVI 2 et Sacy parlent de « cailles » ; Genoude met « oiseaux du ciel », peut-être, malgré tout, parce que l'expression a une tonalité biblique : *Mathieu* et *Luc*, passim. Mais d'autres fois, aucun doute n'est possible ; la *Sagesse* encore XIX 10 et Sacy nous montrent « une multitude innombrable de grenouilles » ; Genoude recourt à une périphrase : « une multitude d'animaux fangeux ». Le *Cantique* VII 2 et Sacy disent : « votre nombril est comme une coupe faite au tour » ; mais Genoude : « l'agrafe de ta ceinture est semblable à une coupe » ; ce qui de toute manière s'écarte du texte original. Au lieu de « prostituées » comme dans les *Proverbes* XXIX 3 et Sacy, Genoude écrit pudiquement « courtisanes ». Un dernier exemple, typique : *Proverbes* XI 22 ; Sacy : « la femme belle et insensée est comme un anneau d'or au museau d'une truie » ; Genoude : « la beauté d'une femme sans pudeur est un collier d'or au cou de l'animal immonde ! »...

Habituellement, on constate toutefois une fidélité plus grande et plus de réalisme : « la femme étrangère » dit Sacy (*Proverbes* II 16) ; « la femme adultère », rectifie Genoude. — *Sagesse* III 16 : et ab iniquo throno semen exterminabitur ; Sacy : « la race de la couche criminelle sera exterminée » ; Genoude : « la semence du lit impur... » — XIV 6 : remisit saeculo semen nativitatis ; Sacy « il conserva au monde la tige de laquelle il devait renaître » ; Genoude : « ... le germe par qui... » — XIV 26 : Sacy : « l'incertitude de la naissance des hommes » ; Genoude : « l'avortement ». Curieux mélange de termes nobles et de termes propres...

Dans la traduction du *Cantique*, Sacy emploie toujours « vous » quand le bien-aimé s'adresse à la bien-aimée, ou réciproquement ; Genoude ne connaît que « tu » qu'il estime sans doute plus intime et plus caressant. Il réserve « vous » à Dieu.

Genoude est passionné de couleur locale : myrrhe et aloès ne lui suffisent pas ; il aime mieux « la myrrhe et le sandal » (*Cantique* IV 14) ; il recherche systématiquement le nom propre aux sonorités pleines de mystère ou de rêve ; Jéhova et non pas Dieu (*Proverbes* III 5) ; au chapitre xxx 1 « Paroles d'Agur, fils de Jaké : prophétie qui lui a été inspirée pour Ithiel et pour Uchal ». Rien de tel dans Sacy : « Paroles de celui qui assemble, du fils de celui qui répand les vérités. Vision prophétique d'un homme qui a Dieu avec lui, etc ». — *Cantique* IV 11 : « l'odeur de vos vêtements est comme l'odeur de l'encens » ; Genoude : « ... comme l'odeur du Liban ». — V 11 : Sacy : « Sa tête est comme un or très pur » ; Genoude : « sa tête brille comme l'or d'Ophir ». — VII 4 : Sacy : « vos yeux sont comme les piscines d'Hésebon, situées à la porte du plus grand concours des peuples » ; Genoude : « ... près de la porte de Beth-rabbim ». — VIII 11 : Sacy : « le Pacifique a eu une vigne dans celle où il y a une multitude de peuples » ; Genoude :

« sur la colline de Baal-Ammon, est une vigne au roi Salomon ».

Des confusions cocasses se produisent parfois ; le cypre, qui est un arbuste, devient le nard de Chypre ! (*Cantique* IV 13).

Une exception pourtant ; malgré le texte hébreu : « je suis un narcisse de Saron » (*Cantique* II 1), Genoude a maintenu la leçon traditionnelle, qu'il jugeait sans doute suffisamment pittoresque : « je suis la fleur des champs et le lys des vallées ». Tant il est difficile d'aller à contre-courant d'une tradition poétique...

Il recherche et multiplie les hébraïsmes. *Proverbes* VI 24 ; Sacy : « afin qu'ils vous défendent de la femme corrompue » ; Genoude : « par eux tu te préserveras de la femme d'iniquité », malgré le texte latin : ut custodiant te a muliere mala. — X 5 : « celui qui amasse pendant la moisson est un enfant de sagesse, mais celui qui dort pendant l'été est un enfant de confusion » ; filius sapiens, dit la Vulgate ; mais Genoude a voulu souligner le parallélisme antithétique. — XVI 27 29 : Sacy : « le méchant »... « l'homme injuste » ... Genoude : « l'homme d'iniquité » ... « l'homme de colère ». — *Sagesse* V 7 : Sacy : « la voie de l'iniquité et de la perdition » ; Genoude : « la voie d'iniquité et de perdition » ; ce qui est plus biblique.

Même souci de couleur hébraïque dans l'emploi des prépositions. *Sagesse* I 1 : Sacy : « cherchez-le avec un cœur simple » ; Genoude : « dans la simplicité du cœur » ; in simplicitate cordis. — IX 3 Sacy : « afin qu'il prononçât les jugements avec un cœur droit » ; Genoude : « ... dans la droiture du cœur » in directione cordis. — XIX 12 : Sacy : « ils souffraient justement ce que leurs crimes avaient mérité » ; Genoude : « ... selon leurs iniquités » ; secundum suas nequitias.

L'hébreu omet très souvent de présenter le discours direct au moyen de formules comme : dit-il etc. Genoude respecte cette syntaxe. *Cantique* III 3 : « ceux qui veillent pour garder la ville m'ont rencontrée ; avez-vous vu celui qu'aime mon âme ? » ; Sacy... « et je leur ai dit : n'avez-vous point vu... »

Hébraïsme, le complément d'objet dans les phrases du type : « dormant leur sommeil », *Sagesse* XVII 13 : eumdem somnum dormientem. Mais constatons qu'il n'a pas compris et n'a pas su rendre la signification intensive de l'hébraïsme : gustans gustavi (I *Rois* XIV 43), expectans expectavi Dominum (*Psaume* XXXIX 1). Il est vrai que Claudel encore l'ignore...

Le cœur est pour les Sémites le siège de toute pensée ; d'où cette traduction de *Sagesse* IV 14 : « ils ne mettent point en leur cœur cette pensée que... » au lieu de Sacy : « il ne leur vient point dans la pensée que » ; *Ecclésiaste* II 1 : « j'ai dit en mon cœur : j'irai et je m'enivrerai de délices », au lieu de Sacy : « j'ai dit en moi-même : prenons toutes sortes de délices ». D'autre part, la

formule « j'irai » est spécifiquement hébraïque, bien que souvent les traducteurs l'omettent.

Notons encore l'expression biblique : « les enfants de ses enfants ». *Proverbes* XIII 22 : « le juste laissera son héritage aux enfants de ses enfants » ; Sacy traduisait : « l'homme vertueux laisse des fils et des petits-fils pour ses héritiers ». Egalement, l'expression : « par la main » ; *Sagesse* XI 1 : « c'est la sagesse qui a dirigé la nation sainte par la main du divin prophète » ; in manibus prophetae. Mais les Septante portent : « par la main », ce qui est plus proche de l'expression traditionnelle hébraïque : *bayad*.

L'effort de Genoude a surtout porté sur l'expression figurée : comparaisons, métaphores, images de toute nature, bien que les livres qu'il traduisait fussent déjà extrêmement poétiques. Son but a d'abord été de rendre certaines images plus accessibles à une sensibilité occidentale. *Cantique* V 11 ; Sacy : « ses cheveux sont noirs comme un corbeau » ; Genoude : « ... comme l'ébène » ; — 14 ; Sacy : « ses mains sont comme si elles étaient d'or et faites au tour et elles sont pleines d'hyacinthe » ; Genoude : « ses bras sont des cylindres d'or entourés de chrysolithes de Tharsis ». — VII 4 ; Sacy : « votre nez est comme la tour du Liban » ; Genoude : « ton nez est beau comme la colonne du Liban ». — VII 7 ; Sacy : « votre taille est semblable à un palmier et vos mamelles à des grappes de raisin » ; Genoude : « ta stature est celle du palmier et tes mamelles sont semblables aux fruits qui y sont suspendus ». La comparaison est devenue plus « suivie ». D'autre part aussi, la suppression du terme comparatif, la présentation purement métaphorique est plus conforme à un mode de pensée primitif ; *Cantique* IV 1 : « tes yeux sont ceux de la colombe » ; au lieu de Sacy : « comme les yeux... »

Il introduit même des images dans sa traduction, qu'elles se trouvent suggérées ou non par le texte original. *Proverbes* VIII 7 ; Sacy : « ma bouche publiera la vérité » ; Genoude : « les sources de la vérité jailliront de ma bouche ». — VIII 27 ; Sacy : « Lorsqu'il préparait les cieux, j'étais présente » ; Genoude : « lorsqu'il étendait les cieux, j'étais là ». — X 7 ; Sacy : « la mémoire du juste sera accompagnée de louanges » ; Genoude : « ... est un parfum qui s'exhale dans l'avenir ». — X 20 ; Sacy : « le cœur des méchants est de nul prix » ; Genoude : « ... est un plomb vil ». — X 24 ; Sacy : « ce que craint le méchant lui arrivera ; les justes obtiendront ce qu'ils désirent » ; Genoude : « le méchant moissonnera les terreurs et les désirs du juste seront une semence fertile ». Il arrive que l'effet, trop recherché soit manqué ; *Proverbes* IV 8 ; Sacy : « faites effort pour atteindre jusqu'à elle (la sagesse) » ; Genoude : « étends sur elle tes jeunes branches ». Habituellement, sa traduction est nerveuse : *Sagesse* XVIII 16 ; Sacy : « comme

un exterminateur impitoyable, qui ayant une épée tranchante et portant votre irrévocable arrêt, remplit tout de meurtre »... ; Genoude : « un glaive impitoyable portant votre arrêt fatal, marchera tout à coup, remplissant la terre de meurtre »... — *Proverbes* III 29 : « ne médite pas le mal contre le prochain lorsqu'il est assis tranquille auprès de toi » ; au lieu de Sacy : « ne cherchez point à faire du mal à votre ami qui a confiance en vous », qui est terne.

Il va jusqu'à enjoliver sa traduction. *Cantique* VII 8 ; Sacy : « l'odeur de votre bouche sera comme celle des pommes » ; Genoude : « ... comme l'odeur des pommes d'or ». — VII 11 ; Sacy : « sortons dans les champs, demeurons dans les villages » ; Genoude : « sortons dans la campagne, nous passerons la nuit sous les cyprès odorants » — VIII 5 ; Sacy : « je vous ai ressuscitée sous les pommiers » ; Genoude : « je t'ai éveillée sous un pommier en fleurs ». Il se garde bien pourtant de tomber dans la mièvrerie.

Cette étude nous aura donné quelques enseignements sur la méthode de Genoude, traducteur de la Bible « d'après les textes sacrés ». Assurément il est remonté plus d'une fois jusqu'au texte grec ou hébreu. Mais comme son exégèse reste souvent arbitraire, déconcertante, fantaisiste ! Du moins a-t-il pu retrouver le charme des Livres saints ? Rendant compte de la nouvelle traduction de la Bible par Genoude, à laquelle il avait un peu travaillé, Lamennais écrivait : « Il est remarquable que la pensée de traduire les livres saints, en langue vulgaire, vint d'abord, sous Louis XIV, aux partisans d'une secte alliée au Protestantisme, et qu'ils essayèrent, comme les Protestants, de répandre leurs erreurs, en corrompant la parole de Dieu dans leurs traductions infidèles. Sans chaleur, sans onction, sans amour, ils n'avaient d'ailleurs rien de ce qu'il fallait pour reproduire dans leur style, la grâce, l'énergie, la magnificence du texte sacré.

... Les traductions de l'Écriture dans nos langues modernes ont encore un grave inconvénient qui tient à la nature même de ces langues, dont tous les mots offrent un sens précis rigoureusement fixé par l'usage. Il n'en est pas ainsi des langues anciennes : chaque mot s'étend, pour ainsi dire, plus loin que le mot français, anglais, italien, etc... qui lui correspond ; d'où il résulte que la pensée ou la vérité que renferme tel ou tel passage, est souvent restreinte dans nos versions. Le texte original réveille plus d'idées, il est plus complet, plus fécond ; avantage qui est dû quelquefois aussi à la tournure de la phrase, que nous ne saurions reproduire.

La Vulgate, ce chef-d'œuvre qu'on n'admire pas assez, est exempte de cet inconvénient, parce que le génie de la langue latine se rapproche davantage du génie du grec et de l'hébreu, et qu'elle permet d'ailleurs, même aux dépens de la grammaire,

une fidélité littérale à laquelle nos langues modernes se refusent absolument...

Nous croyons que M. Genoude a plus approché qu'aucun de ceux qui l'ont précédé dans la même carrière, de la perfection que comporte un pareil travail. Son style, généralement pur, a du mouvement, de la vérité, de la force, et rarement offre-t-il des traces d'affectation. On pourrait plutôt reprocher à l'auteur de sacrifier quelquefois trop le caractère antique à notre timide élégance.

L'Écriture est remplie d'expressions naïves, d'ellipses hardies que le goût ne doit pas craindre de transporter dans notre langue. On y rencontre, en certains endroits, quelque chose de heurté, d'étrange, qui donne une énergie singulière au discours... »[1]

Texte intéressant qui précise bien les aspirations d'un Romantique et qui marque nettement aussi les qualités et les limites du travail de Genoude. Son mérite essentiel est d'avoir su, sans trop choquer nos habitudes, rajeunir la traduction de L. de Sacy, si souvent fanée ou exsangue. Noms propres flamboyants, hébraïsmes caractéristiques, images somptueuses ou imprévues : qu'importent des coups de pinceau un peu vifs. En définitive, seule compte l'impression d'ensemble : l'enluminure savamment primitive. Les Romantiques, Lamartine et V. Hugo en particulier, ne s'y trompèrent pas, qui allèrent chercher dans cette traduction des sensations neuves[2]. Vraiment, ils ont pu y retrouver, assez heureusement presque toujours, l'allure hardie des poètes d'Israël, leur distinction raffinée, un peu aussi de leur enthousiasme divin.

Y. Le Hir.

L'ANTITHÈSE DITE SLAVE DANS UN POÈME DE VICTOR HUGO

L'œuvre poétique de Victor Hugo, si riche en antithèses de toute sorte, compte un poème de vingt vers dont une grande partie (onze vers exactement) forme une antithèse toute particulière qui porte le nom d' « antithèse slave » dans certains livres consacrés à l'art de la poésie populaire serbo-croate. Cette figure poétique se trouve dans le beau poème *Clair de lune* ; elle n'a pas été relevée par les commentateurs du grand poète, étant tout à fait étrangère à la poésie française. La genèse et la forme du poème, qui fait partie du recueil *Les Orientales*, ont pourtant été

1. *Œuvres complètes*, éd. Daubrée, T. VIII, p. 226.
2. Les Sapientiaux furent une de leurs lectures favorites ; et tous sans exception ont imité ou adapté, à plusieurs reprises parfois, le *Cantique*.

étudiées. Dans les éditions commentées de Victor Hugo, on rappelle non seulement l'événement qui a donné le choc au poète et l'a incité à écrire son poème, mais on cite encore l'œuvre littéraire qui l'a inspiré à cette occasion. Voici l'un de ces commentaires : « Un sombre fait divers était relaté en 1828 par les journaux parisiens : le Sultan avait fait jeter, la nuit, au Bosphore, des captifs chrétiens enfermés dans des sacs ... Cette horrible histoire rappelle à Victor Hugo celle de Leïla, la femme d'Hassan, noyée de la même façon tragique pour avoir aimé un chrétien, histoire dont Byron avait fait le poème du *Giaour* ». Le tableau de la noyade tragique, exécuté par le poète des *Orientales* à la suite du poète anglais, est jugé « parfait » par son commentateur, et le *Clair de lune* est caractérisé comme « l'une des plus belles « réussites » de l'art du poète, à la fois plastique et musicale [1] ».

L'antithèse dite slave dont nous voulons parler se trouve au centre même du poème français, qui est tout entier, comme le remarque M. Levaillant, un contraste entre « le calme de la nature et la cruauté de l'homme ». Elle embrasse deux vers de la deuxième strophe, la troisième et la quatrième strophe tout entières et le premier vers de la cinquième et dernière strophe :

. . . . . .

1 Est-ce un lourd vaisseau turc qui vient des eaux de Cos,
2 Battant l'archipel grec de sa rame tartare ?

3 Sont-ce des cormorans qui plongent tour à tour,
4 Et coupent l'eau, qui roule en perles sur leur aile ?
5 Est-ce un djinn qui là-haut siffle d'une voix grêle,
6 Et jette dans la mer les créneaux de la tour ?

7 Qui trouble ainsi les flots près du sérail des femmes ? —
8 Ni le noir cormoran, sur la vague bercé,
9 Ni les pierres du mur, ni le bruit cadencé
10 D'un lourd vaisseau, rampant sur l'onde avec des rames.

11 Ce sont des sacs pesants, d'où partent des sanglots.

L'antithèse « slave » de Victor Hugo est tout à fait régulière : quelques questions sont posées [2], le même nombre de réponses négatives suivent immédiatement, la réponse véritable est enfin donnée. Cette figure poétique dépasse seulement dans le poème de Victor Hugo l'étendue qu'elle a dans les chants populaires que nous citerons par la suite. En outre, elle est l'œuvre d'un virtuose qui atteint tout de suite à la perfection dans ce genre. Car, si on

1. *L'Œuvre de Victor Hugo*, choix, notices et notes critiques par Maurice Levaillant, Paris, éd. Delagrave, 1946, p. 68.
2. Il y en a trois ici, puisque nous ne comptons pas la question du 7e vers, qui résume les trois questions qui précèdent.

examine de plus près les vers cités, on s'apercevra aisément non seulement de leur harmonie particulière, que les commentateurs ont déjà soulignée, mais aussi de la symétrie parfaite de cette partie du poème, qu'on n'a pas relevée jusqu'à présent. Les trois questions, de deux vers chacune, font les six premiers vers, auxquels correspondent trois vers (8-10) avec les réponses négatives. La réponse positive, contenue dans un seul vers (le 11e), correspond à la question générale, contenue également dans un seul vers (le 7e), laquelle résume en elle seule les trois premières questions.

Par son ton oratoire, inhérent à une telle suite de questions et de réponses, par son caractère descriptif, résultant des comparaisons qui sont à la base de cette figure, l'antithèse « slave » était faite pour plaire au poète des *Orientales*. La question qui se pose seulement est de savoir l'origine de cette figure poétique dans le poème de Victor Hugo. Nous ne croyons pas que le poète l'ait trouvée tout seul ; l'hypothèse d'un modèle étranger nous paraît bien plus probable. Cette hypothèse devient pour ainsi dire une certitude quand on sait que le poète français était familier, à l'époque de la composition des *Orientales*, avec quelques recueils de poésies des pays étrangers où cette figure poétique fleurissait.

Sans entrer ici dans la question des origines de l'antithèse dite slave et de la justesse du nom qu'on lui donne [1], nous constatons d'abord, ce qui est important pour notre sujet, qu'on trouve cette figure poétique dans la poésie populaire grecque. On sait quelle part importante eurent dans l'orientation orientale de Victor Hugo les *Chants populaires de la Grèce moderne*, recueillis et publiés par C. Fauriel (Paris, 1824-5). Le futur chef de l'école romantique lut non seulement les textes de ces chants, mais aussi le copieux « discours préliminaire » qui les précédait ainsi que les substantiels « arguments » dont ils étaient accompagnés, et il y trouva beaucoup de renseignements sur l'histoire et les mœurs du pays qui attirait alors les regards du monde occidental. Or, dans le recueil de Fauriel, il y a plusieurs exemples de la figure poétique qui nous occupe. Seulement, elle y est assez rudimentaire et son emploi est très restreint, c'est-à-dire que les comparaisons qu'elle contient ne varient guère et qu'elle ne sert qu'à caractériser la véhémence du combat. Voici deux exemples qui nous donneront une idée suffisante de cette figure dans la poésie populaire grecque. Le premier est tiré du début d'un chant sur le héros Boukovallas :

« Quel est le bruit qui se fait ? (quel est) ce grand fracas ? — Égorge-t-on des bœufs ? des bêtes féroces se battent-elles ? —

1. Le savant russe A. N. Vesselovsky donne à cette figure le nom de « parallélisme négatif » dans sa *Poétique historique* (en russe), Leningrad, 1940, p. 185 et suiv.

On n'égorge pas de bœufs ; des bêtes féroces ne se battent pas : — (mais) Boukovallas combat [1] ».

Le second est un fragment ne contenant que les vers suivants : « Qu'ont les montagnes de Goura pour être tristes ? — Est-ce la grêle qui les frappe ? est-ce le rude hiver ? — Ce n'est point la grêle qui les frappe ; ce n'est point le rude hiver : — C'est Kontoghiannis, qui combat hiver (comme) été [2] ».

Il est certain que Victor Hugo a connu, en dehors de la poésie populaire grecque, un autre chant commençant par la figure poétique qui nous occupe. Il s'agit de la « Triste ballade de la noble épouse d'Asan-aga », publiée par l'abbé Fortis en 1774 dans son *Viaggio in Dalmazia*, et introduite dans la littérature mondiale par la traduction que Gœthe en fit dès 1775. Cette ballade célèbre fut traduite en français en 1778 et eut encore quatre versions dans la patrie de Victor Hugo avant 1828, date de la composition de son *Clair de lune* [3]. Le poète des *Orientales* a connu au moins deux de ces cinq traductions françaises : celle de Charles Nodier, publiée à la suite de *Smarra ou les démons de la nuit*, en 1821, et celle de Prosper Mérimée parue dans la *Guzla*, en 1827.

On sait les liens qui unissaient Victor Hugo à Charles Nodier et le rôle des soirées de l'Arsenal dans la formation de l'école romantique. Le jeune Hugo a lu certainement les fantaisies illyriennes de son mentor, et il a dû goûter, à leur suite, le beau et triste chant sur la femme d'Hassan [4]. Quant à la traduction de Prosper Mérimée, elle vint juste au moment où Hugo était plongé dans l'atmosphère des *Orientales*. On sait que Mérimée a inséré dans son recueil parmi les pièces de sa propre fabrication un chant « illyrien » authentique. D'après V. Yovanovitch, Victor Hugo aurait été le premier à dévoiler la supercherie de Nodier [5], mais il n'ignorait certainement pas que la ballade de la noble épouse d'Hassan-aga était authentiquement « illyrienne ».

Étant des supercheries littéraires, les deux recueils de Nodier et de Mérimée n'ont guère laissé de traces dans les vers des *Orientales*. Je ne trouve que le mot « heyduque » qui ait été pris probablement de la *Guzla* où il est employé à profusion. Parmi toutes les pièces des deux recueils, seule la ballade de la femme d'Hassan-aga, poésie réellement belle et qui avait déjà une réputation européenne, a agi quelque peu sur le poète des *Orientales*. C'est là qu'il a trouvé la belle antithèse « slave », qu'il avait déjà rencontrée dans les chants grecs modernes, mais qui avait dans la

1. *Chants populaires de la Grèce moderne*, I, p. 13.
2. *Ibid.*, I, p. 93.
3. Voir V. Yovanovitch, *La Guzla*, Paris, 1911, pp. 374-5.
4. On a déjà trouvé une trace de la lecture de *Smarra* dans la *Ronde du Sabbat*, une pièce des *Odes et Ballades*. Voir V. Yovanovitch, *op. cit.*, p. 100.
5. *Ibid.*, pp. 225 et 416.

ballade « illyrienne » un tour beaucoup plus joli, surtout dans la traduction de Mérimée :

« Qu'y a-t-il de blanc sur ces collines verdoyantes ? Sont-ce des neiges ? sont-ce des cygnes ? Des neiges ? elles seraient fondues. Des cygnes ? ils se seraient envolés. Ce ne sont point des neiges, ce ne sont point des cygnes : ce sont les tentes de l'aga Asan-aga ».

Inutile de rechercher des ressemblances de détail entre ces comparaisons et celles du *Clair de lune* ; ne nous arrêtons même pas aux cormorans et aux cygnes. Les sacs pesants, jetés dans la profondeur de la mer, ne sauraient évoquer les mêmes images que la tente d'Asan-aga dressée dans la montagne. Le procédé artistique reste pourtant le même. Ainsi une fois de plus, Victor Hugo, tout en s'inspirant d'un poème étranger, n'a pas été un imitateur. La ballade de la femme d'Asan, dite par un guzlar serbo-croate, a combiné tout simplement son influence avec celle de l'histoire de la femme d'Asan, écrite par lord Byron, et a contribué ainsi à l'élaboration d'un beau poème français. Se rappelant le *Giaour* après l'événement horrible de 1828, Victor Hugo a été amené, tout naturellement, à penser au chant serbo-croate. Le sort des deux femmes d'Asan a été en quelque sorte le même : l'une, l'infidèle, a été jetée dans la mer par son mari cruel ; l'autre, la fidèle, répudiée par son mari, moins cruel mais impitoyable lui aussi, est morte de douleur. L'histoire de celle-ci est plus touchante, et elle est devenue célèbre. Car, vraiment, être traduite, entre autres, par Gœthe, Walter Scott, Nodier, Mérimée, Gérard de Nerval, Pouchkine, être admirée par Marceline Desbordes-Valmore, être enfin prise pour modèle, ne fût-ce que partiellement, par Victor Hugo, — c'est une destinée glorieuse pour une « piesma » recueillie peut-être de la bouche d'un illettré.

N. Banachévitch.

GABRIELE D'ANNUNZIO TRIBUTAIRE D'EUGÈNE FROMENTIN

Dans le roman *Forse che si, forse che no*, figure un épisode qui occupe dans la traduction française (Calmann-Lévy) les pages 179 à 187 : Isabelle villégiature avec l'aviateur sur une plage italienne ; sur la terrasse de la villa, elle évoque les souvenirs d'un séjour qu'elle avait fait en Algérie.

Ces souvenirs sont empruntés aux deux volumes d'E. Fromentin : *Une Année dans le Sahel*, *Un Eté dans le Sahara* (Plon).

Ces textes ont fourni le décor : vues d'Alger, du Sahel, du désert; des détails de toilette, des traits de mœurs ; un personnage

féminin, sorti du petit roman qui circule à travers *Une Année dans le Sahel* : d'Annunzio a négligé l'héroïne principale, Haoua, une jeune femme arabe, mais lui a emprunté quelques traits qu'il donne à une petite négresse, Yasmina ; deux personnages masculins : Aouïmer, jeune Arabe de Laghouat, passionné joueur de flûte, dont d'Annunzio change un peu le nom et modifie beaucoup le caractère, l'assimilant à de jeunes Maures citadins d'Alger ; et le jeune prince d'une grande tribu arabe en migration, que Fromentin a rencontrée au cours d'un voyage de Laghouat à Aïn-Mahdy. Ce dernier épisode vient tout entier des admirables pages de l'*Eté dans le Sahara*, pp. 229-239. De vagues images de fantasia, au cours d'une rêverie muette, ont été ramassées dans *Une Année dans le Sahel*, pp. 271-287.

1° *Décor de l'épisode ; évocations d'Alger, costume d'Isabelle.*

D'Annunzio.	Fromentin.
Évocation d'Alger « qui porte un cyprès en guise d'aigrette à son blanc turban » (p. 179).	« Alger... a toujours sa Kasbah avec un cyprès... qui de loin ressemble à une aigrette sur un turban » (A. S. p. 10).
Sur la terrasse il y a « une petite tente rayée comme la gandourah d'une Mzabite » (p. 179).	« les Mzabites en gandourah rayée sommeillaient » (*id.* p. 41)
Isabelle rêve à El Bahadja... l'embouchure de l'Arrach... les montagnes de la Kabylie... le Sahel... (p. 180).	« El Bahadjah, la blanche... l'embouchure de l'Arrach... « je découvre tout un côté du Sahel, la chaîne dentelée et toujours bleue des montagnes de Kabylie » (*id.*, p. 10).
... les chameaux qui broutent l'herbe salée » (p. 180).	... un troupeau... léchant la terre aux endroits stériles... deux ou trois chameaux » (*id.*, p. 12).
« Je voudrais habiter sur une colline ma maison blanche entre deux jardins (p. 183).	... la maison que j'habite est charmante... posée entre les coteaux et le rivage (p. 8).
Isabelle a « le corps presque nu dans une mousseline si légère qu'elle rappelait certaines gazes nommées par les Indiens « eaux courantes » (p. 180).	J'ai presque deux jardins (p. 12). L'amie d'Haoua, Aïchouna, porte un vêtement très léger laissant voir la nudité presque absolue de ses épaules et de sa large poitrine » F. cite à son sujet « le mot des Indiens» qui « comparent ces gazes légères à des eaux courantes » (pp. 175-176).

Isabelle a les paupières bordées de noir par l'antimoine comme celles des femmes maures (p. 185).

Isabelle remarque : « Mes pieds sont d'ivoire aujourd'hui. Alors j'avais pris l'habitude de me les faire enluminer avec du henné ; et les talons rougis par le fard ressemblaient à deux mandarines » (p. 183).

Haoua avait les yeux bordés d'antimoine (pp. 152 et p. 176-77).

De Haoua, F. mentionne « le vieil ivoire » de sa jambe fine et nerveuse, ses mains et ses pieds enluminés de henné : « ses talons rougis par la teinture, ressemblaient à deux oranges » (pp. 151-2) (poésie arabe).

2° *Le Joueur de Flûte.*

Il s'appelle Aouïmer ; c'est un Arabe du Sud, un cavalier, un guerrier brave et fidèle, qui figure dans *Un Eté dans le Sahara* : il a une beauté délicate et féminine ; il joue de la flûte avec passion.

D'Annunzio en fait un jeune Maure, un citadin d'Alger ; il accentue son caractère langoureux, c'est un efféminé ; il utilise ici les traits des jeunes Maures habitués d'un café d'Alger, donnés dans *Une Année dans le Sahel.* Il l'appelle Amar, nom des plus communs, mais il l'a trouvé dans le même livre (nom du mari d'Haoua, de caractère tout différent). Voici les détails du décor où d'Annunzio situe son joueur de flûte et la description du personnage.

« Il faut que tu montes jusqu'au carrefour de Si-Mohamed-el-Schériff... du côté de la Kasbah.

Là, presque en face de la fontaine aux ablutions est le café mauresque » (p. 180).

« Il y a à la porte de la boutique, un rossignol qui chante dans une cage faite avec de longues épines de porc-épic (pp. 180-81).

« Peut-être Amar est-il assis sous la cage sur la banquette basse. Quand il accomplissait son jeûne il était un peu plus pâle que l'ambre clair » (p. 181) et il avait un peu plus de langueur sous ses paupières peintes... Il porte toujours

« Te souviens-tu du carrefour de Si-Mohamed-el-Schériff ?... à peu de distance de la Kasbah... Il y a là une mosquée, des barbiers et des cafés... en face de nous, la porte basse de la mosquée de Si-Mohamed-el-Schériff et la fontaine aux ablutions » (pp. 42-44).

« Il y a là des cafés, des fleurs et des oiseaux... Des rossignols chantent dans de petites cages en pointes de porc-épic suspendues à l'auvent des boutiques » (p. 93).

« Au-dessous des cages et sur des tréteaux, on voit des jeunes gens assis, le visage un peu plus clair que l'ambre pâle... » (p. 93).

quelquefois les paupières peintes, presque toujours des fleurs près de la joue.

derrière l'oreille une fleur qui lui pend sur la joue. Aujourd'hui il aura sûrement une fleur de grenadier.

Il est toujours vêtu des couleurs les plus délicates avec une prédilection pour la fleur de pêcher... au-dessus des pantalons blancs aux mille plis immaculés ».

cette « fleur de grenadier » pend à l'oreille d'un jeune voiturier maure. (*id.*, p. 35).

Les jeunes Maures portent « avec des vestes de couleurs bien choisies, des ceintures qui varient du rouge au rose vif, et des culottes blanches à mille plis qui s'évasent autour d'eux quand ils sont assis » (*id.*, p. 93).

« Les Arabes disent de lui : « Il a des lèvres si douces qu'il saurait téter les lionnes » (p. 181).

« Homme à la langue douce et qui saura téter les lionnes » (p. 147) (formule arabe appliquée à un homme aimable et hypocrite qui dissimule ses rancunes et son énergie sous la politesse). Ce mot est appliqué à un tout autre personnage que le joueur de flûte ; il a été mal compris par d'A. qui y voit une conséquence au lieu d'une antithèse.

Ah ! comme il joue de sa flûte de roseau ! (p. 181).

Charmante et célèbre description du jeune Aouimer, tout en blanc (et non en couleurs comme les Maures) : « un peu pâli par son jeûne » « jouant avec des langueurs étranges de sa flûte de roseau » (pp. 177-179).

« Pendant qu'il joue, ses bras ondulent et son corps ondule comme au début de la danse. Peu à peu, il s'échauffe. Ses paupières peintes se remplissent de passion et de volupté.

« Aouimer joua de sa flûte d'abord assez froidement puis avec plus d'âme et bientôt avec une passion sans égale. Je voyais seulement le balancement de son corps et de ses bras, et les mouvements étrangement amoureux de sa tête : pendant une heure qu'il joua sans s'interrompre tantôt plus fort, tantôt avec des sons si faibles qu'on eût cru que son souffle expirait, on, n'entendit pas un bruit... à peine s'apercevait-on que Djeridi allait et venait *prenant les tasses et les rapportant pleines* » (pp. 177 179).

Personne ne respire plus.
les tasses restent pleines et fument (p. 181).

(Les Arabes n'oublient pas de boire leur café).

3° *Le personnage féminin.*

Isabelle introduit (pp. 183-184) le personnage d'une petite négresse, Yasmina : son portrait emprunte des traits aux négresses que Fromentin a vues figurer dans une fête spectaculaire décrite dans *Une Année dans le Sahel* ; et d'autres à la jeune Arabe Haoua. Isabelle lui invente un petit roman (assez vulgaire) avec son frère Aldo : cette adjonction peu vraisemblable est le seul apport de d'Annunzio.

« Yasmina, ma petite négresse, une créature adorable » (pp. 183-84).

« Elle avait des formes si vives que lorsqu'elle marchait, même sous le large fouta, les muscles transparaissaient comme sous un linge mouillé ».

... svelte et souple comme un jonc marin... Je l'habillais toujours de vert et de noir... avec des boutons d'argent et d'émail sur son corsage sanguin.

avec une coiffure à l'égyptienne.

... « toute rieuse d'un rire éblouissant qui fendait jusqu'au milieu des joues un visage funèbre comme celui de Proserpine ».

« Yasmina avait un parler mélodieux comme le ramage de l'oiseau des bois (p. 184).

Aïn (mon œil) *Róhadiali* (mon âme).

« Nous portions toujours de ces colliers de fleurs d'oranger que fabriquent les Juifs, et qui s'enroulent au cou en deux ou trois tours.

Ils sentaient si fort que je vivais dans un perpétuel vertige (p. 184).

Yasmina est la petite négresse servante d'Aïchouma, elle ne fournit que son nom. (p. 175).

... Les belles jeunes femmes « de formes si vigoureuses que malgré l'ampleur des voiles et des foutas les muscles vivaient sous leurs habits aussi nettement que sous des draperies mouillées...

... Au centre il y en avait une habillée en vert, mince, allongée, flexible comme un jonc marin... très jolie avec son turban noir et des argenteries sur son corset pourpre. ... coiffées à l'égyptienne...

... la race noire « joviale avec un visage aussi funèbre que celui de la nuit, rieuse, avec la bouche fendue comme le masque antique » (p. 190).

— « la voix très douce... le gosier parfait... la voix d'oiseau » d'Haoua (pp. 52 et 54).

termes affectueux d'Haoua (p. 174).

— Haoua « avait au cou entortillé trois ou quatre fois comme un immense collier, un de ces longs chapelets que fabriquent les Juifs...

... l'odeur en était telle que pour la supporter sans ivresse, il faut être femme, et femme arabe » (p. 153).

4° *Le jeune prince saharien.*

Isabelle introduit le personnage d'un « jeune empereur inconnu ». « Il venait du désert, avec un goum de cavaliers aux

longs fusils damasquinés, montés sur les plus beaux chevaux que j'aie jamais vus... parmi le tintement des clochettes et des amulettes ».

Elle tire ses motifs de l'admirable épisode de *Un Eté dans le Sahara* (pp. 229-239) *la tribu en marche*. Fromentin mentionne (pp. 231-232) les fusils à capucines d'argent, les grelots, les amulettes des chevaux — (p. 234) la variété des costumes des cavaliers, les harnachements magnifiques « la franchise inattendue de tant de couleurs étranges ». Mais Isabelle a surtout retenu l'aspect du jeune prince.

« Au milieu de son escorte bigarrée il était entièrement vêtu de laine blanche dans un simple burnous blanc sans broderies.

« qui laissait à peine voir ses bottes sans éperons (p. 185).

« Le jeune homme était habillé de blanc. Il ne portait aucun insigne, pas la moindre broderie sur ses vêtements et de toute sa personne soigneusement enveloppée dans un burnous de fine laine on ne voyait que l'extrémité de ses bottes sans éperons, et la main qui tenait la bride, une petite main maigre...

... fluet, assez blanc, très pâle... il avait l'air efféminé, rusé, impérieux et insolent (p. 234).

« Quelque chose d'effronté et de rusé d'altier et de mol, était dans cette chaude pâleur impériale. Il montait un de ces étalons que les Arabes comparent à la colombe dans l'ombre... si noir que les reflets bleus ou violets couraient sur ses flancs...

Cette extrême délicatesse dominait avec facilité l'étalon puissant ».

« Je reconnus ces chevaux noirs à reflets bleus que (les Arabes) comparent au pigeon dans l'ombre (p. 232).

« C'était étrange de voir une, si robuste bête entre les mains d'un adolescent si délicat ».

Deux sloughis avec la marque de la grande race aux jarrets, suivaient, la queue traînante.

« Il arrivait escorté de deux lévriers magnifiques, aux jarrets marqués de feu, qui bondissaient gaîment entre les jambes de son cheval » (p. 234).

« Quand il fut près de nous, il enleva son moreau des quatre pieds en exécutant ce tour qui en vieux langage de manège s'appelle la ballotade, prodige des cavaliers arabes » (p. 186).

... arrivé à deux pas de nous il fit cabrer sa bête ; l'animal enlevé des quatre pieds par ce saut prodigieux où excellent les cavaliers arabes... alla retomber deux pas plus loin » (p. 235).

(D'A. introduit le terme de manège et ajoute l'épisode, invraisemblable, du baiser

— (le jeune chef arabe veut esquiver le salut au détachement d'officiers français et de

donné à l'étrangère, également à cheval, que le jeune homme a effrayée gratuitement).

« En comparaison, la grâce d'Amar était une grâce d'histrion et d'entremetteur » (p. 185).

tirailleurs indigènes assujettis ; son geste s'explique).

« Je regardais ce jeune cavalier à mine impériale... je jetai les yeux sur le charmant Aouïmer qui me fit l'effet d'un histrion » (p. 235). (Mais Aouimer ne mériterait pas le vilain mot de d'A.).

Le procédé de d'Annunzio est un découpage ingénieux, isolant dans un paragraphe, parfois dans une phrase, quelque détail qu'il transporte ailleurs, l'unissant à d'autres éléments dont l'origine est différente, voire très éloignée.

Ainsi le trait du jeune Arabe musicien « un peu pâli par son jeûne » (Fromentin se trouve à Laghouat en temps de Rhamadan) l'intéresse ; il le cueille dans le livre *Un Eté dans le Sahara* (p. 177) et le transporte dans une description de jeune Maure dont il a trouvé le texte dans *Une Année dans le Sahel*, p. 93.

Il n'a rien gardé de l'histoire d'Haoua, qui ne pouvait pas intéresser Isabelle, ni exciter la jalousie de l'aviateur. Mais ne voulant pas renoncer aux jolies indications sur sa voix musicale, ses mots gracieux, il en fait don à la jeune négresse, à qui ces traits ne conviennent guère.

Ces mélanges sont des altérations ; ils contiennent parfois des incohérences ; ils donnent des produits douteux, qui non seulement choquent ceux qui connaissent le texte authentique, mais peuvent éveiller la défiance d'un lecteur non informé.

Le physique de Yasmina est incohérent : d'A. a juxtaposé des indications valables pour beaucoup de jeunes femmes nègres (formes amples, robustes, fortement musclées) et celles qui dessinent une silhouette exceptionnelle : la jeune femme « mince, allongée, flexible comme un jonc marin » (pp. 91-92). De même, au moral, sa gaîté naïve de jeune animal bien portant s'accorde mal avec la langueur, les longs colliers aux parfums violents, la voix douce aux paroles tendres, qui viennent en effet d'une autre femme, Haoua.

Aouïmer, le joueur de flûte, est altéré et vulgarisé. Le jeune Arabe de l'*Eté dans le Sahara* n'a pas les paupières peintes, il ne porte pas de fleurs à l'oreille, il est vêtu de blanc ; il a un charme féminin, mais rien chez lui n'indique des mœurs équivoques. D'autre part, bien qu'il ne soit pas, sans doute, impossible que de jeunes Maures d'Alger fussent musiciens, le fait est que Fromentin n'a jamais montré un de ces élégants jouant de la flûte.

Les traits du jeune prince Saharien sont les plus fidèlement

reproduits. D'A. a suivi presque littéralement le texte de Fromentin, se bornant à supprimer ce qui n'intéressait pas Isabelle : le physique du jeune homme, son air, son costume, son cheval, ses chiens, copient exactement le modèle. Mais l'acte du cavalier enlevant brusquement sa monture, historiquement et psychologiquement significatif dans le récit de Fromentin, n'a aucun sens dans celui d'Isabelle. Sans doute veut-elle donner à entendre que, brusquement séduit par la belle étrangère, il a voulu s'amuser à l'effrayer et profiter de son émoi pour lui donner au passage ce baiser vraiment difficile à imaginer ! Mais le chef d'une orgueilleuse tribu arabe n'aurait pu éprouver pour une femme européenne croisée en cavalière dans le désert, sans voile, que la méfiance et probablement le mépris. On s'étonne que l'aviateur qui a vu tant du monde, puisse même un instant croire à cette histoire et en concevoir de la jalousie.

Jeanne-Frédérique Renauld.

PIERRE LOUŸS ET SWINBURNE

Vers la fin du XIX^e^ siècle, Swinburne était l'objet d'une sorte de culte parmi les « décadents » français. C'est pourquoi, en 1891, Pierre Louÿs sollicita pour sa revue, *La Conque*, la collaboration du poète anglais. La requête de Pierre Louÿs fut à l'origine des lettres inédites de Swinburne que j'ai données dans le numéro de septembre 1951 de la *Revue de Littérature comparée*. Comme on s'en souvient, Swinburne avait accédé à la demande du jeune rédacteur en chef en lui envoyant deux poèmes qu'il venait de composer à la mémoire de Théodore de Banville, mort le 13 mars 1891.

Certains lecteurs ont pu se demander si, par la suite, des relations s'étaient établies entre Swinburne et Pierre Louÿs. Or, si étrange que cela puisse paraître, Pierre Louÿs n'a jamais rendu visite à Swinburne. C'est ce qui ressort d'une lettre écrite par Pierre Louÿs deux mois après la mort de Swinburne. Voici cette lettre reproduite in-extenso. A un correspondant anglais qui lui avait demandé sa photographie, Pierre Louÿs écrit, de son domicile au 29, rue de Boulainvilliers, en date du 6 juin 1909 :

Mon cher ami,

Je n'ai pas fait faire ma photographie depuis le siècle dernier et je ne laisse même pas vendre celles de jadis chez les marchands. Personne ne connaît mon visage. Alors savez-vous ce que vous devriez faire ? Prenez un citoyen de Guilsborough ou de Brixworth, autant que possible un révérend, avec une tête respectable

et grave, une grande chaîne de montre sur un gilet obèse, et une Bible noire à la main ; ou mieux avec une Concordance de la Bible ; la Concordance est plus grosse. — Faites le photographier, et écrivez dessous : Pierre Louÿs. Comme on ne me connaît pas, la ressemblance n'importe guère. Mais je compte sur votre amitié pour choisir un modèle tout à fait respectable.

Songez qu'à l'heure actuelle je n'ai pas un ami à Londres. Depuis quinze ans je n'ai passé que trois jours à Charing Cross ou aux environs, et la seule relation que j'aie au-delà de la Manche est un certain libraire de Tunbridge Wells à qui je télégraphie de temps en temps pour lui acheter des incunables mais ce libraire même ne m'a jamais vu.

Vous avez fait cette année en Angleterre une perte immense : Swinburne. C'était le plus grand poëte vivant. Quant je pense qu'il m'écrivait quand j'avais 19 ans, qu'il a collaboré à ma première revue, et que pendant vingt ans je l'ai laissé mourir sans aller le voir, je ne m'en console pas. Quinze jours avant sa mort, ne le croyant pas malade j'avais proposé aux meilleurs poëtes français de faire une manifestations à sa gloire, — pour protester contre son exclusion du Prix Nobel. Je voulais composer une anthologie qui aurait paru sous ce titre très simple :

« *Vers présentés à Mr Swinburne* ».

Et comme je recevais mes premières réponses, Swinburne est mort.

Amicalement à vous

Pierre Louÿs.

Le destinataire de cette lettre était Robert Harborough Sherard descendant de Wordsworth, ami et confident d'Oscar Wilde. La postérité se souviendra de lui non pas, certes, pour ses écrits mais pour son dévouement exemplaire au poète de *De Profundis*. Ses témoignages sur Wilde conserveront toujours leur valeur documentaire, mais qui pense à feuilleter ses autres livres ? Pourtant cette lecture réserve parfois d'heureuses surprises. C'est ainsi que *My Friends the French* donne en fac-similé [1] cette lettre si intéressante de Pierre Louÿs. Et ce n'est pas là le seul attrait inattendu du livre : je signale, en passant, aux amateurs de poésie que l'ouvrage contient également la reproduction d'un portrait d'Ernest La Jeunesse fait par lui-même (et qu'il appelle « un croquis en 3 traits »), portrait exécuté à l'intention de l'arrière-petit-fils de Wordsworth.

Eileen Souffrin.

1. *My Friends the French*, Londres, T. Werner Laurie, s. d., p. 129. Nous remercions l'éditeur de nous avoir autorisé à reproduire cette lettre.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

E. H. Zeydel et B. Q. Morgan, **'The Parzival of Wolfram von Eschenbach, translated into English Verse,** with Introduction, Notes and Connecting Summaries. 1 vol. in-8°, 370 p. 1951.

S'il est un domaine littéraire qui semble destiné par sa nature même à relever directement de la littérature comparée, c'est bien le cycle arthurien — où se rejoignent, à la fois dans le temps (les deux noms seuls de William Morris et de Richard Wagner, face à tout le Moyen-Age, suffisent à le montrer), et dans l'étendue géographique, tant de visions poétiques, tant d'interprétations de la vie, venues des points les plus divers de l'horizon. Par là aussi, par cette diversité, par l'ampleur du champ qu'elle couvre, cette littérature arthurienne apparaît d'un accès difficile. Difficulté encore accrue par la longueur interminable des textes de base, prose ou poésie, et, aujourd'hui plus que par tout, par les incertitudes de l'histoire et de la critique touchant l'identité, l'origine, les significations de tous les thèmes enchevêtrés dont est faite une matière surabondante et jamais complètement explorée.

Parmi les innombrables travaux d'exploration et de sondage accomplis surtout depuis un siècle, les traductions sont certainement parmi les apports les plus positifs, les plus décisifs. Elles ne sont pas nécessaires seulement pour les textes les plus anciens (que sont surtout les textes celtiques), elles sont un moyen de contrôle valable pour toutes les époques. L'une de ces périodes a une importance particulière aujourd'hui, celle de la reprise et de l'élaboration nouvelle des thèmes par les poètes allemands du XIII^e siècle, lesquels sont pour nous, Français ou Anglais, peu accessibles dans leurs vieux dialectes germaniques. Hartmann, Wolfram, Gottfried, ne sont pas de simples adaptateurs de Chrétien ; leur part de création apparaît de nos jours plus considérable que jamais, celle de Wolfram d'Eschenbach plus grande encore (par la vigueur surtout de sa pensée) que celle des deux autres. Son Parzival, la principale de ses œuvres, déjà transposé plusieurs fois en allemand moderne, avait été traduit en anglais en 1894 par Miss Jessy Weston, — mais dans un mètre très différent qui changeait tout. Pour la première fois aujourd'hui, nous avons dans le courageux et valeureux livre de MM. Edwin H. Zeydel et Bayard Quincy Morgan, une traduction qui vise tout

ensemble à l'exactitude littérale du sens et de la construction, et à celle de la forme prosodique de ces octosyllabes [1] à rimes plates.

Ce n'est pas la totalité du poème qui nous est donnée, mais presque la moitié des 25.000 vers qui le composent, les passages omis (les moins caractéristiques) étant condensés en de brèves et claires analyses qui assurent la continuité narrative. L'ensemble témoigne d'un immense effort, et le résultat est précieux. Nous possédons désormais l'œuvre vivante et rien ne diminue le plaisir ou le fruit de la lecture. L'anglais moderne se moule avec docilité, souvent avec souplesse, sur ces phrases alémaniques si proches encore de notre vieil-anglais, fût-il west-saxon ou anglien. J'ai pu confronter traduction et texte sur une longueur de 200 vers, dans l'épisode important de l'entrée de Perceval dans le château du Graal, où le Roi Pêcheur, Anfortas le *mehaigné* reçoit lui-même le jeune héros (livre III). Le récit mêle les souvenirs personnels du poète aux données de la tradition, adaptant avec une calme assurance, et un humour ou une ironie en sourdine, les uns aux autres ; il ne dissimule pas ses résonances allemandes ni parfois ses sous-entendus iconoclastes. Le relief n'y perd rien, ni la netteté des figures, ni, certes, la vigueur satirique accentuant la gravité morale. — Les Arthurianistes anglais ou français ont ainsi un nouvel instrument entre les mains, qui leur permettra de suivre Wolfram dans le texte. Pour le public cultivé, cette traduction abaisse un pont-levis redoutable et fait entrer de plain-pied le lecteur dans une poésie allemande jusqu'ici toute hérissée de défenses.

Ajoutons que l'Introduction met en outre en lumière l'influence créatrice de Wolfram — non seulement sur Wagner qui l'a à la fois suivi et combattu, mais sur des mouvements religieux contemporains aussi opposés que ceux que représentent le cercle catholique des Gralsfeier à Bâle et divers groupes théosophiques de Bavière et de l'Odenwald.

Émile Pons.

Werner P. Friederich, **Dante's Fame abroad** (1350-1850). Rome, Ed. di Storia e Lett., 1950. Grand in-8°, 583 p.

Le livre de M. Werner P. Friederich, de l'Université of North Carolina, présente un panorama de l'influence de Dante sur les poètes et les écrivains d'Espagne, de France, d'Angleterre, d'Allemagne, de Suisse et des Etats-Unis. Dans sa préface

1. Le terme d'octosyllabe n'est qu'approximatif, plus vrai d'ailleurs de la traduction anglaise que du texte allemand ; il s'agit en réalité du traditionnel vers narratif à quatre accents.

l'auteur déclare qu'il a voulu faire la synthèse d'une multitude d'informations plutôt que proposer des vues nouvelles : mais, ce but atteint, d'autres savants pourront poursuivre des recherches particulières dans l'immense forêt dont M. W. P. F. leur a dessiné le plan, et examiner un arbre ou un autre. Cette étude monumentale s'étend sur cinq siècles, de 1350 à 1850, et même un peu plus. Écrit pendant la guerre, qui fit encore de l'Italie un « navire sans pilote dans la grande tempête » (*Purg.*, ch. VI), le livre voudrait contribuer à « rebâtir les ponts entre nous et l'Italie », à nous faire prendre conscience, aussi, de l'immense apport culturel venu à l'Occident du pays de Dante.

L'Introduction signale quatre ouvrages antérieurs portant sur l'influence de Dante hors de l'Italie :

1) *Estimates, Contemporary and Later*, le 2e volume de *The Commedia and Canzoniere of Dante Alighieri*, par E. H. Plumptre, Londres, 1887, contient d'excellents chapitres, malheureusement trop brefs, sur l'influence de Dante en Angleterre, en France, en Allemagne et en Amérique.

2) *The influence of Dante on Modern Thought*, d'Œlsmer, Londres, 1895 : un livre de poche, un chef-d'œuvre en puissance, mais décevant, trop sec et trop subjectif : la discussion des idées de Dante occupe presque toutes les pages, il n'en reste que vingt (pp. 80-98) pour signaler par de brèves allusions l'influence de Dante sur les littératures européennes (XIXe siècle spécialement), sur les arts, la musique, la pensée politique et religieuse !

3) « *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, d'Arturo Farinelli, Turin, 1922. Mais l'auteur observe que cet ouvrage n'ajoute rien à la réputation de Farinelli comme historien de Dante, car il se contente d'élaborer quelque peu des articles ou des essais déjà publiés ; le meilleur des quatre chapitres est celui qui concerne l'Espagne ; l'étude sur la France n'ajoute que quelques observations nouvelles au livre qui a consacré la célébrité de Farinelli, *Dante et la France*. Les pages sur Dante en Angleterre rééditent un article antérieur de Farinelli sur l'ouvrage capital de Toynbee, *Dante en Angleterre*, tandis que le chapitre de l'Allemagne combine l'essentiel d'une de ses conférences sur Dante et Goethe, avec une étude du livre de Sulger-Gebing, sur le même sujet. La déception tient aussi à ce que l'étude de Farinelli sur l'Espagne se borne au XVe siècle ; sur l'Allemagne, à l'époque de Goethe. Ces deux périodes marquent, il est vrai, le point culminant de l'influence de Dante dans chacun des deux pays, mais, pour que l'ouvrage justifie son titre, il eût fallu ajouter des pages qui traitent des périodes de moindre importance.

4) *La fortuna di Dante fuori d'Italia*, le beau livre de Marco

Besso, Florence, 1912, ne donne pas non plus ce que promet le titre : il contient des traductions du Pater (*Purg.*, XI, 1-24) en latin, espagnol, français, anglais, allemand, russe, bohémien, suédois, grec, chinois, arménien et éthiopien. C'est l'œuvre d'un imprimeur plutôt que celle d'un historien. Les quatre-vingts pages de l'introduction, illustrées, sont trop courtes et trop générales ; elles concernent seulement les traductions et les commentaires, mais ne touchent pas à l'influence de Dante sur la poésie comme telle dans les pays étrangers à l'Italie.

Avant de commencer, à son tour, l'exploration de *Dante's fame abroad*, l'auteur note encore que c'est la littérature anglaise qui atteste la connaissance et l'appréciation de Dante les plus continues, comme le prouvent les noms de Chaucer, de Milton et de Shelley. La France n'est qu'un pauvre second : si le poète italien y est apprécié avant 1550 et après 1800, il reste inconnu depuis Ronsard jusqu'à Voltaire. En Allemagne, c'est le Dante anticlérical, bien plus que le poète, qui est célébré avant 1750, mais ensuite, de A. W. Schlegel à Stefan George, les Allemands ne se lassent pas d'exalter Dante. L'Espagne présente le cas étrange de la plus ancienne et de la plus haute appréciation au xv^e^ s. ; après quoi, à l'exception de Quevedo, les Espagnols oublient complètement Dante. L'intérêt de la Suisse pour Dante se manifeste depuis la traduction du *De Monarchia* en 1559 jusqu'à Burckhardt et Scartazzini ; et les Suisses vivant hors de Suisse (Fuseli, Merian, M^me^ de Staël, Sismondi, Sulger-Gebing) ne sont pas les derniers parmi les chantres de sa gloire. Avant 1850, c'est avec Longfellow que l'amour de Dante atteint son sommet en Amérique.

A tout seigneur tout honneur : puisque l'Espagne a la priorité chronologique, c'est par elle que commence la revue de *Dante's fame abroad*. L'unité n'est pas faite entre spécialistes pour apprécier le prestige de Dante en Catalogne et en Castille au xv^e^ s. ; mais le fait est que la *D. C.* n'avait même pas encore été imprimée (l'édition princeps est de 1472, à Foligno) que déjà elle était traduite en castillan, 1427, par Villena, et en catalan, 1429, par Febrer. La première traduction en français date de 1550, trois ans après la première édition du texte italien en France (Lyon, 1547) ; les traductions anglaises et allemandes ne viendront qu'au xviii^e^ s. Les noms qui, au xv^e^ s., marquent les grandes étapes de l'influence dantesque en Espagne sont ceux de Metge, avec son « Sompni », 1400 ; d'Imperial, la même année, avec *Decir de las siete virtudes*. Vers 1440, vient Santillana : *El infierno de los Enamorados*, et *La Comedieta de Ponza*. Autour de 1450, Mena : *El labyrintho*, et *La coronaçion ;* puis, en 1461, fra Rocaberti, et sa *Comedia de Gloria de Amor*.

En 1500, *Padilla* se classe « parmi les plus heureux imitateurs de Dante », par *Los doce trionfos de los doce apóstoles*. Il faut attendre 1627 pour trouver ensuite dans *Los Sveños* de Quevedo une dette certaine et importante à l'égard de Dante.

Avant W. P. Friederich, l'influence de Dante en France a été étudiée : par Hauvette, jusqu'à Marguerite de Navarre ; par Farinelli, jusqu'à Voltaire ; par Œlsmer, jusqu'à Rivarol. A. Counson, dans un ouvrage plus étendu, arrête ses investigations à la fin du XIX^e s. [1].

A l'exception de Christine de Pisan et, surtout, de Marguerite de Navarre, les Français se soucièrent peu de Dante jusqu'au moment où Rivarol et M^me de Staël appelèrent l'attention sur lui. La Renaissance a cultivé Pétrarque, l'Arioste et B. Castiglione : les tendances classiques conduisaient bien loin des irrationnelles visions de Dante ; peut-être aussi ses coups de boutoir contre la France des Capétiens lui aliénèrent-ils la sympathie de lecteurs à qui le choix de saint Bernard comme ultime guide au Paradis ne parut pas une compensation suffisante ? Quoi qu'il en soit, Dante fut méconnu pendant des siècles. La petite flamme allumée par Christine de Pisan (— « une sorte de M^me de Staël », comme l'appelle Counson ; mais une M^me de Staël qui eût été fille d'un astrologue italien exilée en France dès l'âge de cinq ans, et, comme Dante, grande lectrice de Boèce), ne dura guère, et le livre de *Mutacion de Fortune*, *Le Chemin de long estude* (1402) restèrent les seuls témoins en France d'une influence poétique de Dante, à la fin du Moyen Age. Cependant, Alain Chartier se déclare explicitement d'accord avec Dante... pour en vouloir à Constantin, qui a jeté dans l'Église « la poison dont elle serait désolée et destruicte ».

Faut-il lier à l'expédition de Charles VIII en Italie une redécouverte de Dante ? En 1500 paraît une traduction anonyme de l'Enfer, que Farinelli apprécie ; on croit que la traduction française du Paradis, vers 1520, par Bergaigne, fut inspirée par la reine Claude. En tout cas, la mère, la femme et la sœur du roi étaient enthousiastes de l'Italie et Marguerite de Navarre l'était de Dante lui-même... si François I^er ne l'était pas du tout, fâché que, d'après Dante, Hugues Capet fût le fils d'un boucher ! Les poèmes de Marguerite de Navarre représentent le sommet et la fin du culte de Dante en France pour bien longtemps. La souffrance l'avait rapprochée de Dante comme d'un consolateur :

1. Le *Dante en France* d'Albert Counson est un de ses premiers livres. Professeur à l'Université de Gand, il est bien regrettable que la mort ait interrompu ses travaux originaux avant qu'il ait pu donner toute sa mesure.

Douleur n'y a qu'au temps de la misère
Se recorder de l'heureux et prospère,
Comme autrefois en Dante j'ay trouvé ;
Mais le sçay mieulx pour avoir esprouvé
Félicité et infortune austère.

Hauvette va jusqu'à penser qu'il n'y a pas dans toute la littérature française « un seul poète dont l'inspiration se soit rapprochée à ce point de celle de Dante ». Ce sont des femmes qui, les premières, ont un peu compris Dante en France. Il faut l'acribie de Vianey pour discerner dans les *Regrets* une influence possible de Dante ; depuis que Villey a montré chez *Sperone Speroni*, une source de la *Deffense et illustration* personne ne cherche plus à voir dans le manifeste de la Pléiade un *De Vulgari eloquentia* français. Faut-il rappeler comment Montaigne a compris ce vers :

Che non men che saper dubiar m'aggrata ?
(*Enfer*, XI, 93).

Dante n'a vraiment pas de chance d'être goûté par les Renaissants, pense W. H. Friederich, car il est « a Christian epic », mais Guérard (*Dante and the Renaissance*, 1921), qui voit en lui un « classique », le fondateur de l'italien moderne, un homme dont la « *virtù* » valait celle de n'importe quel condottiere du XVI^e^ s., s'étonne que la Renaissance européenne n'ait pas été plus sensible à sa « modernité ».

La suite de l'étude sur Dante en France utilise beaucoup les livres de Farinelli et de Counson, mais y ajoute des remarques fines, nuance ou corrige certains points. Friederich note, par exemple (dans son chapitre « Baroque and classicism », pp. 82-83), l'importance du *De controversiis christianae fidei* de Bellarmin, et fait siennes les conclusions de P. Ronzy (Bellarmin et Dante, *Nouvelle Revue d'Italie*, 1921). Il montre en Voltaire le dernier grand ennemi de Dante en France. Malgré tous les contresens de l'interprétation romantique, on se sent soulagé en entrant enfin dans une période où les Français commencent du moins à respecter la grandeur de Dante. Malheureusement, l'enquête de W. P. Friederich s'arrête à l'opinion de Baudelaire et à celle de Flaubert sur Dante : « on n'ose pas dire que ça vous embête ! » Depuis 1850, la France a réparé ses méprises et son mépris, et le temps n'est plus où le caractère le plus constant de notre attitude envers Dante était l'alternance des périodes de silence avec les périodes d'incompréhension.

Le premier « scholar » qui ait publié un ouvrage sur la renommée de Dante en Angleterre est Kuhns (1904) ; son livre a été dépassé

par le « magnum opus » de Toynbee, *Dante in English literature from Chaucer to Cary* (1909) ; mais Kuhns et Toynbee peuvent être considérés comme les autorités en cette matière.

Dante a été connu en Angleterre de fort bonne heure, puisque Chaucer, dès 1380, montre, dans *The House of Fame* et dans les *Canterbury Tales*, une influence de Dante. Les poètes de la Renaissance, au contraire, n'ont guère lu Dante.

En 1782 apparaît la première traduction importante de la *D. C.*, 3 chants de l'Enfer, par Hayley et, la même année, Charles Rogers traduit tout l'Enfer, mais Toynbee « exécute » l'ouvrage « qui n'a pas la moindre lueur de poésie et n'est même pas fidèle ». — Il faudra attendre Cary pour avoir une traduction du poème entier, commencée en 1797 (par le Purgatoire) et achevée en 1812.

On trouve chez Byron des allusions à des épisodes de la *D. C.* (Childe Harold, The corsair, Don Juan). Lorsque Shelley vint vivre en Italie, il voulut lire le texte original de la *D. C.* Il semble bien avoir eu du poète italien une connaissance intime et profonde. Carlyle lit Dante et le propose même, avec Shakespeare, comme « le » poète. — Les Victoriens, Tennyson, Browning, ont lu Dante. Rossetti le traduit aussi, fait de nombreuses allusions à son œuvre, écrit une étude sur Béatrice. Entre 1840 et 1850, beaucoup de « poetae minores » parlent de Dante. Le mouvement d'Oxford ne laisse pas paraître une seule trace de l'influence de Dante.

Il semble donc qu'il y a eu connaissance intime et influence chez ceux des poètes que leur nature profonde rapprochait de Dante. Certains, comme Milton, ont repensé l'œuvre ; d'autres se sont attachés à en rendre les épisodes, ou à traduire les vers auxquels ils étaient plus sensibles. Mais, dans l'un et l'autre cas, ils forment une mince troupe.

Ce sont surtout deux écrivains suisses qui ont étudié l'influence de Dante en Allemagne : Scartazzini et Sulger-Gebing : le premier a écrit, en italien, son *Dante in Germania* (1881), et le second étudie, en allemand, la période qui va de Schlegel à Goethe. — Les autorités, en ce qui concerne les siècles les plus reculés, sont Granert, Wagner et Schmitthenner. La question très débattue des relations de Dante et de Goethe est étudiée par Farinelli, qui donne quelques indications sur le XIX^e^ s., mais pour le XIX^e^ s. c'est surtout M^lle^ Bianquis, avec Plumptre, qui nous renseigne sur l'influence de Dante en Allemagne (*Études Italiennes*, III, 1921).

L'édition princeps du *De Monarchia* et sa première traduction allemande ont vu le jour à Bâle en 1559. La première date qui marque ensuite est 1560, où paraît l'*Historia von Dantes der Poet*

von Florentz, de Hans Sachs. Est-ce pour ne pas blesser les Luthériens par le rappel d'un dogme catholique que le Purgatoire n'est pas nommé ? La *D. C.*, chez H. Sachs, parle du Paradis, de l'Enfer et... des « choses terrestres ». Du moins, Sachs paraît sensible à la poésie de Dante et non seulement à son « antipapisme ». Le *De Monarchia* fut mis à l'index dès 1564, mais les Allemands n'en continuèrent pas moins à le lire, tandis qu'il faut attendre la première moitié du XVII^e^ s. pour trouver une connaissance un peu meilleure de la *D. C.* L'influence de la *D. C.* devient plus réelle dans la deuxième moitié du XVII^e^, où André Gryphus, la plus grande figure littéraire du Baroque allemand, révèle sa connaissance du poème dans sa tragédie *Papinianus* (1659) ; où une tragédie d'un jésuite anonyme raconte la mort d'Ugolin (1675). C'est seulement au XVIII^e^ s. que l'étoile de Dante commence à éclipser en Allemagne celle de l'Arioste et du Tasse, grâce à Bodmer et à Meinhard dont les ouvrages, de 1763, coïncident, à un an près (1764), avec le fameux article de Voltaire sur Dante, dans le *Dictionnaire Philosophique*, et marquent, avec la fin des étroitesses néo-classiques, une meilleure appréciation du génie de Dante. L'influence dantesque en Allemagne atteint son point culminant avec l'âge du romantisme allemand. La première traduction intégrale de la *D. C.* en allemand date de 1767 ; la première édition du texte original de 1788 (Berlin) ; mais l'Allemagne est la première à avoir édité, hors l'Italie, le texte italien de la *Vita Nuova* (1810). L'opposition, l'incompréhension, l'indifférence ou l'ignorance de Lessing, de Klopstock, de Schiller, et même de Goethe pendant très longtemps, n'empêchèrent pas une diffusion de l'influence de Dante. Les publications de A. W. Schlegel sur Dante vont de 1791 à 1836 ; il s'exerce à la traduction, il découvre la beauté du Paradis (lettre de 1795 à Schiller) ; il rend hommage à Dante comme poète catholique ; il voit dans la *D. C.* la première œuvre romantique et donne une interprétation mystique de la terza rima. Mais l'influence de Dante sur son œuvre reste limitée.

Vient ensuite la série des traducteurs, dont le plus remarquable est Kannegiesser ; l'âge d'or de Dante en Allemagne, c'est le deuxième quart du XIX^e^ s. : la simple lecture de la table chronologique (pp. 567-571, de 1824 à 1865) montre l'énorme tâche accomplie par les Allemands ainsi que l'importance et la variété surprenantes des études et de l'influence dantesques.

L'influence de Dante en Suisse et aux Etats-Unis étonne par sa richesse : les Suisses ont fait aimer Dante, même hors de leur petit pays ; une revue des Etats-Unis, dès 1791, traduisait déjà l'épisode d'Ugolin et les travaux et les « dons » des Etats-Unis à la gloire de Dante justifient le mot de Scartazzini : « Amérique, nouvelle Ravenne du grand poète ! »

A cette synthèse s'ajoutent, à la fin de l'ouvrage, des index, une bibliographie et des tables, qui en font un très précieux instrument de travail.

Y. Batard.

Louis Cazamian, **The Development of English Humor.** Durham, North Carolina, Duke University Press, 1952. x + 422 p., in-8°.

Il s'agit d'une œuvre déjà partiellement connue. La première partie (chapitres I à V) est, depuis 1930, classique pour qui s'intéresse au développement de l'humour anglais depuis les origines anglo-saxonnes jusqu'à Chaucer et ses successeurs immédiats. L'essentiel des chapitres IX à XI est également connu depuis 1945 grâce à l'étude que l'éminent auteur a consacré à l'*Humour de Shakespeare*. C'est maintenant un tableau plus vaste, complet jusqu'au moindre détail, qui nous est offert. Cette exploration méticuleuse — *no stone is left unturned*, pourrait-on dire — nous mène pas à pas jusqu'au début du XVIII^e siècle, époque décisive à laquelle apparaissent les humoristes « conscients ». L'intention primitive de M. Cazamian semble avoir été de poursuivre son enquête jusqu'au moment où, au milieu du XIX^e siècle, la notion d'humour s'est définitivement cristallisée sous sa forme actuelle. Les circonstances l'ont forcé à se contenter d'indiquer en un saisissant raccourci l'évolution sémantique du mot. Il le fait avec une telle rigueur et une telle pénétration que le lecteur ne peut rien regretter : jamais peut-être les indications du *New English Dictionnary* et des *unused slips* n'ont parlé avec une telle éloquence.

Ce dernier chapitre, que M. Cazamian intitule *The Critical Realization*, nous fait assister à la naissance non seulement d'une attitude, mais encore d'un genre littéraire : *a best-selling label*. Comme il est fréquent, la conscience technique du genre affaiblit la vitalité du phénomène psychologique et social. Mais n'est-ce point à ce moment-là que ce dernier acquiert le plus fort rayonnement ? C'est à l'époque où certains auteurs britanniques se sont mis consciemment et délibérément à « fabriquer » de l'humour qu'est né, en Angleterre comme à l'étranger, le mythe (il y a des mythes vrais) de l'humour britannique. C'est alors que cet aspect de l'âme anglaise, jusque-là réceptrice, s'est mis à rayonner sur les autres littératures une influence dont il faudra un jour rendre compte.

On voit donc tout l'intérêt que présente une telle étude pour le comparatiste. Elle montre comment, d'auteur en auteur, d'homme en homme, certaines inclinations anciennes du tempé-

rament national, certaines suggestions ou impulsions venues de l'extérieur, ont, dans certaines conditions physiques, politiques et sociales, donné naissance à une notion du rire clairement définie et associée de manière indissoluble à un genre de civilisation, à un mode d'existence et à un type racial.

On trouvera un intérêt tout particulier au chapitre VII, *The Humanist Contribution*. L'humanisme de la Renaissance a offert à l'humour natif de l'âme anglaise toute une gamme de moyens d'expression, de techniques : « The method of humor, still used instinctively, began to assume the quality of a consciously handled instrument ». (p. 118). C'est le relativisme discret d'Erasme et l'inversion systématique des valeurs de l'*Eloge de la Folie*. C'est l'art de plaisanter « avec un grave sourcil » exposé par Castiglione dans *Il Cortegiano*. C'est l'énormité imperturbable de Rabelais, le détachement amusé de Montaigne, la sage folie de Don Quichotte. A propos de ce dernier M. Cazamian rappelle « the spontaneous taste of the English public for picaresque fiction » (p. 146). Mais, pour lui, l'humour picaresque appartient plutôt à ce qu'il appelle la « veine populaire » (par opposition à l'humanisme savant). Pourtant la méthode d'inversion des valeurs par la présentation d'un « antihéro » est bien la même. Du roman picaresque émane un type d'humour noir qui annonce Swift. Le nom de Quevedo vient à l'esprit, et peut-être eût-il convenu dès ce moment-là (nous sommes, il est vrai, encore avant Shakespeare) de placer le nom du *Buscón* à côté du *Lazarillo de Tormes*. Le *Buscón* n'a été traduit en anglais qu'en 1657, alors que la première traduction du *Lazarillo* est de 1576 et celle du *Quichotte* de 1612, mais il eût été intéressant de montrer l'infléchissement de l'inspiration espagnole vers un burlesque qu'illustrera Goya et qui utilise des méthodes proprement humoristiques : style grossier pour parler de choses nobles, ou style noble pour parler de choses grossières (comme, dans le *Buscón*, la lettre du bourreau Alonso à son neveu Pablos pour lui raconter la mort de son père).

C'est une raison de date de traduction qui conduit également l'auteur à ne pas insister sur le burlesque italien de Pulci, de Boiardo et de l'Arioste qui pourtant aura, quelques siècles plus tard, une influence décisive sur l'humour byronien.

On comprend qu'il tienne à marquer ainsi clairement l'articulation chronologique de la génération shakespearienne : c'est moins à Shakespeare qu'il pense qu'à Ben Jonson et à sa théorie des humeurs — des *humours*, faudrait-il dire pour percevoir le quiproquo. En effet, à l'intuition naissante du fait de l'humour (on en trouve des traces dans Shakespeare), va se superposer une doctrine médico-morale qui créera et entretiendra un malentendu fécond entre l'humeur (passive, vécue) et l'humour (actif, voulu).

De la résolution dialectique de ce malentendu naîtra la conscience critique de l'humour à la fois comme genre littéraire, attitude mentale et trait du tempérament national.

L'hésitation de la critique anglaise sur ce point est résumée de façon amusante par l'inscription que place l'*Encyclopaedia Britannica* dans ses deux premières éditions (1771 et 1783) sous le mot *Humour* :

« Humour : see Fluid
Humour : see Wit. »

L'édition de 1797 tente bien une définition, mais elle n'est guère satisfaisante. Finalement, c'est dans les premières années du XIX^e siècle que le sens actif s'imposera de manière définitive.

Nous nous permettrons ici d'apporter le témoignage de M^me de Staël qui, on le sait, consacre le chapitre 14 du livre I de *De la Littérature* à la « *plaisanterie anglaise* ». En voici l'essentiel :

« Il existe cependant une sorte de gaieté dans quelques écrits anglais, qui a tous les caractères de l'originalité et du naturel. La langue anglaise a créé un mot, *humour*, pour exprimer cette gaieté qui est une disposition du sang presque autant que de l'esprit ; elle tient à la nature du climat et aux mœurs nationales ; elle serait tout à fait inimitable là où les mêmes causes ne la développeraient pas. Quelques écrits de Fielding et de Swift, Peregrin (*sic*) Pickle, Roderick Random, mais surtout les ouvrages de Sterne, donnent l'idée complète du genre appelé *humour*.

« Il y a de la morosité, je dirais presque de la tristesse, dans cette gaieté ; celui qui vous fait rire n'éprouve pas le plaisir qu'il cause. L'on voit qu'il écrit dans une disposition sombre, et qu'il serait presque irrité contre vous de ce qu'il vous amuse. Comme les formes brusques donnent parfois plus de piquant à la louange, la gaieté de la plaisanterie ressort par la gravité de son auteur ».

Certes, on relève au passage des restes de la théorie jonsonienne des humeurs (« une disposition du sang presque autant que de l'esprit ») et le deuxième paragraphe, contredisant le premier, semble incliner vers une notion passive de l'humour (« celui qui vous fait rire n'éprouve pas le plaisir qu'il cause »). Cela dit, il faut tenir compte du fait que le dernier voyage de M^me de Staël en Angleterre, quand elle écrit ce passage, date de 1793 et que ses connaissances livresques avant le voyage de 1813 ne dépassent guère 1770. Son analyse paraîtra donc particulièrement pénétrante pour l'époque : l'humour y est clairement qualifié de genre littéraire, et surtout l'attitude fondamentale de l'humoriste, la gravité, y est fort bien définie.

On trouve d'ailleurs dans M^me de Staël le *missing link* entre l'humeur et l'humour. Définissant dans *De l'Allemagne* (II, 28) la gaîté des différents peuples, elle attribue celle des Anglais à

« l'originalité de caractère ». L'originalité, l'excentricité imperturbable des Anglais est le fondement de leur humour. Au passage déjà cité de *De la Littérature*, elle ajoute en note l'exemple suivant :

« Je suis entrée à Londres, une fois, dans un cabinet de physique amusante, et j'ai vu les tours les plus grotesques, à la bague, au sautoir, à l'escarpolette, exécutés par des hommes fort âgés, du maintien le plus roide et du sérieux le plus imperturbable. Ils se livraient à ces exercices pour leur santé, et n'avaient pas l'air de se douter que rien au monde n'était plus risible que le contraste de leur extérieur pédantesque et de leurs jeux enfantins. »

Exploités de manière objective en France, cette excentricité et le contraste qui en découle mèneront à l'Anglais de comédie dont on connaît la fortune sur notre scène. Mais délibérément assumés en Angleterre par un auteur conscient, ils mènent à l'humour.

C'est M. Cazamian qui, dans un article célèbre, a signalé l'importance des « arrêts de jugement » dans le mécanisme de l'humour. Ils bouleversent l'échelle des valeurs et l'auteur feint de ne pas s'en apercevoir, ce qui crée le décalage entre le ton et le contenu des mots nécessaire à l'humour. Or, quel meilleur moyen de bouleverser l'échelle des valeurs, d'arrêter le jugement, que de feindre l'excentricité ? Un déséquilibre humoral (pour parler le langage de l'ancienne médecine) est pour un humoriste le meilleur déguisement — d'autant qu'il peut correspondre parfois à un trait véritable de son caractère. C'est par inclination que les humoristes anglais sont volontiers flegmatiques ou atrabilaires, mais on peut concevoir des humours bilieux ou sanguins : serait-ce beaucoup trahir que d'appeler Rabelais un humoriste sanguin ?

Ces vues sont implicitement contenues dans un essai d'un écrivain oublié, Corbyn Morris (1744). M. Cazamian le cite en guise de conclusion. On y trouve une très lucide distinction entre l'humoriste passif, qui est réellement un original, et l'humoriste actif, qui imite ou représente un original afin de faire rire. La voie active, fait remarquer M. Cazamian, l'emporte de nos jours sur la voie passive. Mais ne s'agit-il point en fait d'une sorte de « voie moyenne ? »

Certes, dans la mesure où l'humour est un exercice calculé de la folie, il faut que cette folie reste un jeu. L'atrabile, l'indifférence, la colère, la démesure n'ont rien de risible quand elles sont réelles et perçues comme réelles. La conscience de la feinte crée la marge par laquelle se glisse le rayon de complicité sentimentale, de sympathie humaine, nécessaire pour rassurer le lecteur ou le spectateur et lui permettre de rire sans cruauté. Mais pour qu'il rie, il faut aussi qu'il y ait un minimum de sérieux dans le jeu, un minimun de réalité. De l'humoriste on pourrait dire ce qui fut dit

à peu près d'un homme d'état français : « C'est un rosier qui porte ses épines au dehors et ses roses à l'intérieur ». Il arrive que les roses se fanent. Ne fut-ce point le cas de Swift ?

Les roses sont moins nécessaires que les épines : Smollett en eut l'exacte intuition lorsqu'il baptisa Bramble l'humoriste à la fois actif et passif d'*Humphry Clinker*. M. André Maurois a repris le nom dans le même esprit. La notion, si répandue de nos jours, du caractère sentimental, aimable, de l'humour complète donc, mais ne contredit point l'analyse définitive de ce type de comique présentée par M. Cazamian voici près d'un demi-siècle. L'auteur est trop modeste lorsqu'il écrit : « What can the cool stock-taking of the aesthetic elements which go into the making of a special mode of pleasantry do against such an all-but-unanimous verdict ? » M. Cazamian apporte ici le témoignage de l'histoire, et le *consensus omnium* ne peut rien contre lui.

Robert Escarpit.

R. H. Bainton, B. Becker, M. Valkhoff, S. van der Woude, **Castellioniana, Quatre études sur Sébastien Castellion et l'idée de la tolérance.** Leiden, E. J. Brill, 1951. VIII + 112 p.

Le 27 octobre 1553, Michel Servet fut brûlé pour hérésie à Genève, et son supplice fut suivi d'une célèbre polémique qui opposa Castellion à Calvin et à Théodore de Bèze, tous deux partisans de l'héréticide. Ces événements seront commémorés à Genève, du 21 au 23 août 1953, au cours de journées internationales où seront étudiées l'idée et l'histoire de la tolérance. L'influence de Castellion fut, et demeure, considérable aux Pays-Bas et l'on ne s'étonne pas de voir des érudits hollandais préparer activement cette commémoration. Trois d'entre eux ont publié le texte de conférences qu'ils ont données et y ont joint une étude de Roland H. Bainton, professeur à l'Université de Yale.

Le pasteur van der Woude, dans « Gestaltung der Toleranz », montre que les humanistes chrétiens du XVI^e siècle furent les premiers à recommander la liberté religieuse et que les idées de Castellion, qui lutta pour elle, s'imposèrent lentement et difficilement, souvent grâce à la lassitude engendrée par des conflits cruels, et au souci de restaurer l'ordre social. La tolérance s'accommode aisément d'un climat de scepticisme ou de tiédeur religieuse. Ce qui fait la grandeur de Castellion et de ses disciples, c'est qu'animés d'une foi ardente, ils surent respecter les convictions du prochain .C'est pourquoi M. van der Woude reproche à certains théologiens d'aujourd'hui de mépriser la tolérance parce qu'ils la confondent avec l'indifférence. D'autre part,

puisqu'elle consiste à reconnaître pour autrui « le droit au libre examen, à la critique, au doute, voire à l'erreur », elle peut s'appliquer à d'autres domaines que la religion. M. van der Woude la juge incompatible avec un totalitarisme quel qu'il soit, tout en reconnaissant que les démocraties, si elles n'y prennent garde, peuvent glisser aisément vers l'intolérance.

L'étude de M. R. H. Bainton, « Sebastian Castellio, Champion of Religious Liberty », occupe la moitié du livre. L'auteur trace d'une main fidèle le portrait moral de l'humaniste français, et la même impression se dégage de ces pages que de la grande biographie de Ferdinand Buisson, à laquelle il faut toujours se reporter. Il recrée autours des personnages du drame l'atmosphère religieuse propre au XVI^e siècle et analyse avec objectivité la pensée de Calvin qui voit dans l'histoire la réalisation d'un plan de Dieu à laquelle ses élus participent avec zèle, et ceux qu'il voue à la damnation, en dépit d'eux-mêmes. Ce qui entraîne la rupture de Castellion avec le théologien de Genève, c'est le logique implacable de ce dernier, qui refuse, face au problème du mal, de reconnaître une commune mesure entre les aspirations humaines et les décrets de la Providence. Les exigences de Castellion sont d'ordre moral : sa culture humaniste, sa conception du sacrifice de soi, inspirée par l'ascétisme mystique, viennent les renforcer. Il fait du salut une question de grâce, mais aussi de mérite. Il faut donc que l'homme soit libre et puisse, soutenu par la foi mais aussi par ses propres efforts, tendre vers la perfection. Son salut ne peut donc dépendre de passages difficiles des Écritures (et Castellion, traducteur de la Bible, parle en connaissance de cause) qui depuis des siècles font l'objet de controverses théologiques. La foi salvatrice doit être contenue dans des textes clairs, accessibles à la raison, conformes à la loi morale inscrite au cœur de l'homme.

Dès lors l'attitude de Calvin et de Castellion à l'égard de Servet devient compréhensible. Le premier ne se préoccupe pas de sauver un hérétique de toute façon condamné, mais veut lui imposer la soumission extérieure aux dogmes, ou le châtier du crime de lèse-majesté divine. Le second pense que Servet, s'il a erré, l'a fait en interprétant des dogmes que l'esprit humain peut difficilement saisir. Et en tout cas sa ferveur, sa sincérité, qui lui ont fait accepter des tourments, sont incontestables. L'étude du professeur Bainton nous aide donc à comprendre la portée de l'affaire Servet : la confrontation des thèses de Calvin et de Castellion fut dramatique, et grosse de conséquences.

Dans « S. Castellion et l'idée de la tolérance au XVI^e siècle » M. Valkhoff, professeur à l'Université de Johannesburg, se livre à un rapprochement intéressant avec Michel de L'Hôpital, dont l'attitude fut dictée, pense-t-il, par l'évangélisme érasmien autant

et plus que par la raison d'Etat. Il cite aussi un extrait émouvant d'une œuvre inédite de Castellion, *De haereticis a civili magistratu non puniendis*, où l'auteur demande qu'on traite avec impartialité les anabaptistes, c'est-à-dire qu'on ne se contente pas des témoignages de leurs ennemis et qu'on ne les rende pas tous responsables d'excès commis en un certain lieu et à un certain moment.

Dans « Un manuscrit inédit de Castellion », M. B. Becker, professeur à l'Université d'Amsterdam, donne une idée de cet ouvrage, dont il a découvert le texte latin et la traduction française à la bibliothèque de l'église des Remonstrants à Rotterdam. Castellion l'écrivit à la suite de son *Contra libellum Calvini*, pour répondre au *De haereticis* de Bèze. Souhaitons que l'édition de cet ouvrage important, à laquelle M. Becker travaille, donne une impulsion nouvelle aux études sur cet humaniste qui n'a pas fait, en France, l'objet de travaux importants depuis le livre d'Etienne Giran (1914). Et signalons, en terminant, que l'on prépare aux Pays-Bas des thèses sur « Castellion auteur français », sur la langue de sa Bible française, sur le *Conseil à la France désolée*.

Jean JACQUOT.

Henning FENGER : **Voltaire et le théâtre anglais.** (*Orbis Litterarum, Revue danoise d'histoire littéraire...*, tome VII, fasc. 3-4. Tirage à part). Copenhague, 1949. 126 pp.

Selon M. Fenger, la production dramatique de Voltaire se développe autour d'un principe-clé : l'équilibre entre les théories dramatiques, d'une part, l'épreuve du jugement du public, d'autre part. Voltaire aurait trouvé ce centre de gravité avec *Zaïre*, en 1732, donc peu après le séjour en Angleterre. L'attitude de Voltaire à l'égard du théâtre anglais expliquerait ainsi l'essentiel de son système dramatique. L'auteur attache d'autant plus d'importance au Séjour, qu'il insiste à juste titre sur les préoccupations scéniques de Voltaire dramaturge, lequel juge les pièces d'après la représentation plutôt que d'après la lecture : il est, en effet, capital de savoir quelles pièces il a pu voir jouer à Londres.

M. Fenger distingue trois phases successives. Dans la première et la plus importante, jusqu'à *Zaïre*, 1732, Voltaire découvre les ressources dramatiques de la sensibilité dans la comédie « sentimentale » de Cibber et de Steele (et bientôt dans le drame bourgeois de Lillo et de Moore). « *Réformes de l'appareil classique, sensibilité et tendance* » [1], voilà désormais fixés, grâce aux Anglais,

1. L'auteur explique, p. 212, n. 2, qu'il entend par *appareil* tout ce qui relève des conventions scéniques (ajoutons : et de la mise en scène), et qu'il prend *tendance* dans le sens danois du mot, équivalant à peu près à « idéologie militante ».

les trois articles du credo de Voltaire dramaturge. Ils sont appliqués dans la deuxième phase (1732-1736) qui va jusqu'à *Alzire* ; phase marquée surtout par l'exploitation de Dryden à des fins idéologiques. La troisième phase (1736-1760), illustrée notamment par *Mahomet* (1741), marque un affaiblissement des impressions anglaises, qui finissent par disparaître après 1743 (*Mérope*) et sont nulles dans la période qui suit 1760 (*Tancrède*), pendant laquelle « le philosophe éclipse le poète ». Les attaques de Voltaire contre le théâtre anglais, à partir de 1748 (Préface de *Sémiramis*) s'expliquent parfaitement : Voltaire n'a jamais pensé qu'on pût emprunter à la scène anglaise sans faire un choix préalable ; et, à ses yeux, l'engouement des Français du temps pour le drame anglais en bloc (*Théâtre anglais* de La Place, 1745-49) est un danger mortel pour le bon goût. « Rien n'est plus logique que la métamorphose de Voltaire de corsaire en douanier. »

La valeur de cette étude n'est pas dans la découverte de faits nouveaux (j'ignore si l'erreur de chronologie d'Allardyce Nicoll relative aux *Mariamnes* respectives de Voltaire et de Fenton avait été relevée avant M. Fenger, qui nous donne, pp. 171-176, un aperçu très net de la façon dont se pose ce petit problème). Elle est dans une patiente documentation, dans une rigoureuse méthode critique, dans une prudente modération, qui n'exclut pourtant pas les idées générales. Soucieux de distinguer influences et « impulsions », l'auteur n'a garde de vouloir exagérer l'apport anglais. Sa critique du livre récent de T. W. Russel, *Voltaire, Dryden and Heroic Tragedy*, (ch. XI), corrige justement une tendance dangereuse à sous-estimer la dette de Voltaire dramaturge envers Corneille et Racine. D'accord avec Raymond Naves sur l'importance capitale de la notion de *goût* chez Voltaire, il pense que Naves attribue assez gratuitement à Voltaire une culture shakespearienne étendue. L'étude vaut principalement comme une solide et lucide mise au point de questions particulièrement délicates, et remarquablement embrouillées par une abondante et souvent superficielle littérature. Des deux plus importantes — le séjour en Angleterre, Voltaire et Shakespeare — la seconde seule appartenait intégralement à l'objet de cette étude. M. Fenger n'estime pas devoir prendre parti sur la date du départ d'Angleterre, (bien que préférant le printemps 1729 à l'automne 1728), parce que cette différence ne modifie pas sensiblement « l'impression générale du répertoire vu par Voltaire ». Mais il rappelle qu'on est en droit d'attendre beaucoup du *Commonplace book* tenu par Voltaire en Angleterre (différent du *Notebook* publié en 1914 par l'*English Review*), disparu depuis une vente de 1901, et que Lanson avait vainement essayé de consulter. « Le moment est venu de faire des recherches approfondies ». Avis aux chercheurs ! Sur les rapports de Voltaire et de Shakespeare, on a écrit parfois à

tort et à travers. F. C. Green dans son excellent *Minuet* élevait en 1935 un salutaire avertissement. M. Fenger combat à la fois les critiques pour qui Shakespeare éclipse toutes les autres influences anglaises subies par Voltaire (il nomme Texte, Jusserand, F. Baldensperger) et ceux qui réduisent à l'excès l'influence de Shakespeare au profit de celle du drame de la Restauration (Villemain, Lanson, Faguet, Russel). « Ce qu'il doit à l'Angleterre comme dramaturge, c'est au théâtre anglais tout entier qu'il le doit ».

La thèse de M. Fenger, nous l'avons dit, est que les œuvres qui ont le plus frappé Voltaire sont celles qu'il a vu représenter à Londres. Une importante objection ne lui a pas échappé : comment se fait-il que Voltaire ne semble pas connaître d'autre élizabéthain que Shakespeare, alors que les rivaux de ce dernier, Fletcher et Ben Jonson notamment, tiennent alors l'affiche au moins aussi souvent que lui (il ne les éclipsera, pour devenir le *grand* Shakespeare, qu'à la fin du XVIII^e^ siècle) ? L'explication donnée ne vaut que pour Ben Jonson, et me paraît plus ingénieuse que forte : Voltaire aurait délibérément escamoté l'auteur de *Volpone* par chauvinisme, parce qu'un mot de Dryden faisait de lui un dramaturge « régulier », qui aurait dépouillé les Français de la priorité en ce domaine. M. Fenger est peut-être lui-même entraîné par un amour trop exclusif pour notre littérature quand il oppose (pp. 220-221) la *sensibilité* française à la *sentimentalité*, non pas seulement germanique, mais anglo-saxonne, « manquant de finesse, lourde, prolixe » ; mais peut-être aussi n'est-ce là qu'une réaction contre l'école de Joseph Texte : la conclusion des *Origines du cosmopolitisme littéraire* faisait à nos voisins la part assez belle !

Un petit nombre de fautes d'impression ou d'orthographe, voire de français, dépare légèrement la présentation soignée ; elles sont aisément réparables. Outre sa valeur propre, cette étude, avec ses tableaux et appendices bibliographiques, apporte aux chercheurs un précieux instrument de travail. Signalons particulièrement le *Répertoire des trois théâtres de Londres du 15-5-1728 au 15-3-1729* (App. II), qui reprend en l'enrichissant d'utiles observations et références le tableau donné jadis par Lanson dans son édition des *Lettres Philosophiques* ; cette liste est complétée par l'appendice III : « Ce que sait Voltaire du théâtre anglais qu'il n'a pas vu jouer ». Citons aussi la commode chronologie (pp. 180-183) des principaux documents voltairiens, entre 1726 et 1743, relatifs à la scène anglaise. C'est assez dire que pour traiter son sujet, « Voltaire et le théâtre anglais », M. Fenger estime devoir établir d'abord ce que Voltaire en connaissait, et ensuite la façon dont il en a parlé. Une étude comme celle-ci contribuera à dissiper certains préjugés encore vivaces contre la littérature comparée.

Jacques VOISINE.

Correspondance de Voltaire avec les Tronchin, édition critique établie et annotée par André Delattre. Paris, *Mercure de France*, 1950, xliv-797 pp. [1].

L'édition Moland de la *Correspondance générale* de Voltaire (1886) contient à peine les deux tiers des lettres connues et retrouvées aujourd'hui. La gigantesque entreprise d'une nouvelle édition n'effraye pas M. Delattre, qui a déjà établi dans son *Répertoire chronologique* le recensement préparatoire à une telle édition [2], et poursuit une collection en photocopie des manuscrits de toutes les lettres de Voltaire.

Sa *Correspondance avec les Tronchin* contient 722 lettres ou pièces, transcrites, à l'exception des copies non inédites, des manuscrits ayant appartenu à la famille Tronchin, et acquis en 1937 par la Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Quelque six cents lettres, sur ce nombre, émanent de Voltaire, et sont adressées, à l'exception d'une douzaine, à divers membres de cette famille. L'appendice IV donne de plus une liste d'une cinquantaine de lettres (presque toutes publiées par Moland, mais avec quel degré d'exactitude ?) ayant fait partie du fonds Tronchin, et aujourd'hui disparues.

Cette édition critique [3], d'une exemplaire probité, précise pour chaque lettre (dans les *Notes descriptives*, pp. 707-749), son caractère (autographe signée, autographe non signée, etc.), le libellé de l'adresse, la référence dans le manuscrit, les sources — s'il y a lieu — des passages déjà publiés. Les lettres ou passages inédits apparaissent ainsi immédiatement. La datation soulevait d'innombrables difficultés, dont les pp. xxxvi-xxxvii donnent quelque idée, difficultés entraînant de sérieuses conséquences pour l'établissement du texte : « La comparaison avec les Mss. originaux permet de constater que telle lettre [publiée par Moland] est faite de dix fragments couvrant une période de quinze mois ».

Il serait vain de vouloir préciser ce qui intéresse spécialement le comparatiste dans cette correspondance du plus européen de nos écrivains avec une famille de magistrats, médecins et banquiers suisses ; on ne saurait pas davantage faire la part entre les domaines que peuvent revendiquer ici la philosophie, l'his-

1. La *Revue de Littérature comparée* a appris avec un profond regret le décès de M. Delattre et entend lui rendre hommage en publiant ce compte rendu écrit avant sa mort.

2. Dans l'Introduction de ce *Répertoire* (*Univers. of North Carolina Studies in Mod. Lang. and Literatures*, Romanic Series, XVII, Chapel Hill, 1951), le comparatiste notera des précisions sur les lettres écrites d'Angleterre par Voltaire, sur sa correspondance, encore mal connue, avec divers princes allemands, sur ses rapports avec Genève, et sur quelques lettres connues seulement par des traductions.

3. Une autre édition de cette correspondance, publiée également en 1951, par la Librairie Droz, ne peut s'intituler « Lettres *inédites* aux Tronchin » qu'au prix d'une simplification assez injuste pour Moland.

toire littéraire et l'histoire diplomatique. Les rapports de Voltaire et de Frédéric II dominent les années (1755-1766) qui suivent le séjour en Prusse (les spéculations financières du seigneur de Ferney y occupent aussi une bonne place !). De nombreux éclaircissements historiques au bas des pages nous aident à suivre les brillantes et complexes parties que l'ambitieux écrivain, souvent promu négociateur secret, mène sur l'échiquier de la politique internationale, dans une période particulièrement agitée. Les affaires du Canada (lettre 112), le tremblement de terre de Lisbonne (118), les campagnes de « ce diable de Salomon du Nord » (189, etc.), n'occupent pas moins Voltaire que les progrès de la nation russe, qui « prend de jour en jour le chemin d'être la première de l'Europe » (496), ou que les *Lettres de la Montagne* de Rousseau (la lettre 628 et la pièce 629, avec les notes de l'éditeur qui les accompagnent, illustrent une triste victoire, chez Voltaire polémiste, de la passion partisane sur l'amour de la vérité).

L'admirable instrument de travail que nous offre M. Delattre est en même temps un beau livre pour le bibliophile. La qualité de cette édition laisse bien augurer de la future Correspondance générale, et permet d'espérer que M. Delattre obtiendra l'entière collaboration des érudits de tous pays, indispensable au succès de sa courageuse entreprise.

Jacques Voisine.

Esteban Pujals, **Espronceda y Lord Byron.** (Consejo Superior de Investigaciones Cientificas.) Madrid, 1951, xv + 512 pages.

Etait-il vraiment nécessaire de consacrer un aussi gros volume à une question déjà fort élucidée par le long article de Philip H. Churchman, *Byron and Espronceda* (Revue Hispanique, XX, 1909) ? Déjà M. Pujals avait publié, il y a quelques années, une étude sur *Paralelismo e independencia de Espronceda y Lord Byron* (Arbor, Madrid, nº 25, janvier 1948). Certes, la connaissance de Byron et celle d'Espronceda ont fait des progrès depuis Churchman, mais, pour Byron au moins, M. Pujals semble tout ignorer de ces progrès. A côté d'erreurs matérielles grossières (comme le nom de Miss Chaworth systématiquement écrit Chawarth), on relève bien des indications erronées : en insistant sur le caractère aristocratique et traditionnel de l'éducation de Byron, M. Pujals oublie que le poète anglais a reçu sa formation de base dans une très roturière *day-school* d'Aberdeen, puis à l'école, également bourgeoise, du Dr Glennie à Dulwich, formation que ses quatre années de Harrow et ses rares semaines de présence à Cambridge n'ont guère modifiée.

Mais, dans ce livre, c'est surtout la méthode qui est contestable. La comparaison par mise en parallèle est la négation même de la littérature comparée, soucieuse d'influences et d'interactions *réelles*. M. Pujals résume la vie de Byron, puis celle d'Espronceda, l'œuvre de Byron, puis celle d'Espronceda, après quoi, il note soigneusement ressemblances et différences : vie, caractère, culture, sentiments, idées, croyances, etc. Cette revue est forcément beaucoup trop rapide pour qu'on en puisse tirer une conclusion. Le seul chapitre qui présente vraiment un intérêt comparatiste est le vingt-troisième et dernier : *Supuestas imitaciones*. Il tend à démontrer contre Churchman qu'Espronceda n'a pas imité Byron, mais qu'il a puisé au même fonds européen. La chose est plausible, vraisemblable même, mais valait-il la peine d'y consacrer un livre de 500 pages ? On est vraiment déçu d'arriver à une conclusion aussi plate et évidente que celle-ci : « Espronceda es un poeta original e independiente en el que se delata una vigorosísima personalidad. »

Il faut certes se réjouir de cette preuve d'intérêt que l'Espagne apporte aux études comparatistes, mais on y voudrait plus de méthode.

Robert Escarpit.

Heinrich Heine, **Briefe.** Erste Gesamtausgabe, nach den Handschriften herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Friedrich Hirth, zweiter Band. Mainz, Florian Kupferberg Verlag, 1952, 565 p. in-8°.

Voici le second volume de l'édition scientifique des lettres de Heine, entreprise par Friedrich Hirth, précédemment signalée au n° de janvier-mars 1952 de la *Revue de Littérature comparée*. Ce volume commence par une lettre du 27 juin à Moses Moser, la première qui nous ait été conservée de celles que Heine a écrites de Paris. Il se termine par une lettre à Charlotte Embden la sœur de Heine, du 29 décembre 1844. La veille de ce jour Heine avait adressé à George Sand le billet suivant : « Ma chère cousine, Je vous envoie ci-joint le poème dont je vous ai parlé l'autre jour. J'avais l'intention de vous l'apporter moi-même, mais je suis très malade. Je vous prie de lire sérieusement ces pages bouffonnes ; peut-être vous comprendrez pourquoi on les a tant calomniées. Votre tout dévoué Henri Heine. »

Heine à cette date, venait de passer douze années et sept mois à Paris. Ce sont peut-être les plus agréables de sa vie, celles où il a joui vraiment de l'existence, et il aimait l'existence parisienne. Il se sentit en arrivant dans la capitale « heureux comme un poisson dans l'eau » ; il fut traité par les plus célèbres écrivains

comme un de leurs pairs, accueilli dans tous les salons, il obtint une pension de l'oncle Salomon ; il en avait une du gouvernement de Louis-Philippe ; par ses publications sur la politique en France, sur la religion et la philosophie en Allemagne, il remplissait vraiment le rôle qu'il avait rêvé, celui d'intermédiaire entre l'esprit allemand et l'esprit français. Mais décembre 1844 marque le terme de cette première période parisienne, pleine d'attraits. La maladie qui éprouvera Heine si durement a fait ses premières apparitions, comme le montre la lettre à George Sand ; il a plus que jamais des démêlés politiques avec l'Allemagne ; la mort de l'oncle Salomon lui amènera avec sa famille de cruels démêlés ; bien des souffrances physiques et morales l'attendent après 1844. Elles ne sont pas tout à fait exemptes de la période contenue dans ce deuxième volume de la correspondance ; mais dans le moindre billet apparaît l'expression souriante du poète humoriste et ironique.

Une importante préface de Friedrich Hirth sert d'ouverture à ce beau livre. Elle établit que si Heine est venu en France, c'est bien parce qu'il ne pouvait se créer une situation en Allemagne ; mais il se rendait dans notre pays avec le dessein bien arrêté d'unir les pensées des deux peuples qu'il aimait, attiré par les hommes autant que par les événements. Parmi ces hommes faut-il compter surtout Thiers et l'héritier de la couronne, le duc d'Orléans, comme le laisse entendre Friedrich Hirth ? Là se pose une question qui reste encore à élucider parmi tant de problèmes heinéens.

Les notes (*Anmerkungen*) relatives aux lettres de ce volume seront sans doute publiées prochainement. Souhaitons qu'elles ne tardent pas à paraître. Le troisième et dernier volume des lettres est annoncé.

Joseph Dresch.

A. G. Lehmann. **The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895.** Oxford, Basil Blackwell, 1950, viii-328 pp.

Voici un livre fort intéressant et qui mérite d'être lu avec l'attention la plus soutenue. M. Lehmann s'est proposé dans cet ouvrage de déterminer l'apport permanent du symbolisme dans le domaine de l'esthétique. Félicitons-le tout d'abord d'avoir entrepris un travail d'ensemble et de mise au point. Or, cette tâche présentait de très grosses difficultés ; M. Lehmann l'a fort bien vu lui-même : « Les symbolistes, en tant que penseurs systématiques, ont une valeur minime ; dans la mesure où ils affirment la nécessité d'une nouvelle philosophie systématique, ils possèdent une valeur exceptionnellement haute ; et les

diverses façons dont ils expriment leurs revendications ont un intérêt qui est loin d'être insignifiant » (p. 15). M. Lehmann a dû dépouiller et soumettre à un examen minutieux une énorme masse de témoignages confus et hétérogènes ; et il a dû se munir d'une forte culture philosophique, afin d'apprécier à leur juste valeur les affirmations des symbolistes en matière d'esthétique.

M. Lehmann s'est fait le partisan enthousiaste des théories de R. G. Collingwood, telles que celui-ci les a exposées dans ses *Principles of Art* (1937). Comme l'on sait, Collingwood s'est formé une esthétique franchement expressionniste, et il a repris, avec certaines réserves indispensables, les idées de Benedetto Croce : art, expression, langage, autant de termes différents pour désigner un seul et même phénomène. Ce n'est pas le moment d'examiner le bien-fondé de cette esthétique : toujours est-il que l'expressionnisme, qui dissipe de façon très ingénieuse certaines difficultés relatives au problème du langage, et aux rapports qui existent entre l'expérience et l'art, prête le flanc à des objections dont M. Lehmann aurait dû tenir compte.

Après quelques observations d'ordre général, M. Lehmann nous expose les difficultés où se trouvaient les symbolistes pour établir un point de départ satisfaisant dans le domaine de l'esthétique. Ils voyaient bien que les positivistes avaient fait fausse route en affirmant que l'art cherche à imiter et que sa valeur consiste à communiquer de façon agréable des vérités d'ordre intellectuel ; mais, faute d'une bonne discipline philosophique, ils ont donné souvent dans les mêmes pièges que les positivistes (interprétation intellectualiste du langage, par exemple) et en ont appelé à des pontifes mal qualifiés pour leur venir en aide — tels Schopenhauer, Poë, Wagner. Les chapitres III-VI sont consacrés aux principaux problèmes esthétiques sur lesquels les symbolistes ont porté leur attention *(Poetic Knowledge, The Symbolist View of Language, The Classification of the Arts, The Symbol in Art)*. Ce sont les chapitres sur la *Connaissance Poétique* et le *Langage* qui me paraissent les plus réussis de l'ouvrage. M. Lehmann démontre que les symbolistes ont su éviter deux écueils en reconnaissant que ni l'intellection ni la sensation ne constitue le domaine exclusif de la connaissance poétique. Il condamne à juste titre la rêverie comme moyen de connaissance : les plus perspicaces d'entre les symbolistes se sont en effet rendu compte que le « rêve » ne doit être nullement « passif », mais volontaire, créateur : toutefois, faut-il croire avec M. Lehmann que cela soit le cas pour la plupart des poètes symbolistes ? Poë n'aurait-il pas exercé une influence appréciable dans cette direction ? Quoi qu'il en soit, M. Lehmann a su débrouiller avec beaucoup de soin les diverses significations de ce terme polyvalent. Excellente aussi est la façon dont il a

montré comment et pourquoi les symbolistes se sont fourvoyés en se réclamant de certaines doctrines « mystiques » ; dans la mesure où ils ont affirmé que la poésie servait surtout à communiquer des vérités irrationnelles, ils ont méconnu ce que l'art cherche à exprimer, et du même coup ils ont supprimé la possibilité d'accorder à la poésie une valeur artistique.

Le chapitre intitulé « La Classification des Arts » contient également des aperçus très fins. M. Lehmann a démontré habilement que les symbolistes, en cherchant à ériger une hiérarchie des arts, se sont trompés de deux façons : d'une part, ils ont donné au terme « musique » une interprétation erronée ; et d'autre part, ils ont attribué à Wagner des théories qui ne cadraient nullement avec sa véritable pensée. Ces faits, M. Lehmann les a très bien mis en relief. Toutefois, ce chapitre me paraît moins satisfaisant que les autres ; la composition en est plutôt décousue, et l'auteur tend à se perdre en des problèmes d'ordre secondaire. Ainsi, il s'attarde à nous montrer que Wyzewa a tout fait pour dénaturer les doctrines de Wagner ; mais était-il vraiment besoin d'organiser un si puissant tir de barrage philosophique pour démolir les affirmations fantaisistes du jeune critique ? et en quoi cette analyse servait-elle, malgré sa subtilité, à réaliser le but que s'était proposé l'auteur — déterminer la valeur des théories esthétiques des symbolistes ? Et puisque nous en sommes à la question des sources, dont il a parfaitement raison de ne pas exagérer l'importance, il me semble que M. Lehmann aurait dû réduire au minimum cette question d'influences, ou bien accorder plus de place à l'examen de sources aussi importantes que Wagner : est-ce que les symbolistes ont compris Swedenborg beaucoup mieux que Wagner ? l'influence de Carlyle n'a-t-elle pas été plus profonde que ne le pense M. Lehmann ? Le *Principe Poétique* (de Poë), auquel M. Lehmann ne fait aucune allusion, n'a-t-il pas été une source plus féconde qu'*Euréka* (« musique », rêve, idéalisme, forme artistique, etc.) ?

Dans son dernier chapitre, l'auteur étudie le problème si intéressant du *symbole* : il a su y rassembler une documentation abondante et variée, et l'on ne saurait trop le louer de la façon dont il a mis en lumière les diverses interprétations de ce terme dont on a tellement abusé ; félicitons-le également des jolis dons de prestidigitateur dont il fait preuve pour nous révéler sa propre conception du symbole. Évidemment, la plupart des symbolistes n'ont fait qu'entrevoir l'importance de cette question, empêchés qu'ils étaient par leurs idées sur l'allégorie, le mythe, les « correspondances », etc. ; mais nous devons savoir gré à M. Lehmann de nous avoir clairement montré où voulaient en venir les symbolistes à l'égard de ce problème. On eût souhaité toutefois qu'il se fût prononcé de façon plus détaillée

au sujet de Verhaeren, dont il semble bien approuver les théories relatives au symbole (p. 306).

C'est donc avec plaisir que nous recommandons ce livre à la bienveillance des lecteurs. Évidemment, sur certains petits points de détail on pourrait le chicaner : ainsi, je crois qu'il a sous-estimé l'importance de *L'Allemagne* pour la pénétration de Kant en France ; et plus d'un lecteur se verra obligé de tempérer les observations tant soit peu tranchantes sur l'indépendance de Mallarmé à l'égard de Wagner : on ne saurait passer sous silence le témoignage de Mallarmé lui-même : « Ouïr l'indiscutable rayon — comme des traits dorent et déchirent un méandre de mélodies : ou la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie ». Mais de telles réserves ne sont nullement pour diminuer la très réelle valeur de ce livre. Il me faut, néanmoins, adresser deux reproches à M. Lehmann en ce qui concerne la présentation de son ouvrage. D'une part, il est regrettable que ce livre ne contienne aucune bibliographie, si sommaire fût-elle ; cette bibliographie aurait pu orienter le lecteur sur les documents symbolistes susceptibles de l'aider dans ses propres recherches, et lui indiquer quelques ouvrages d'esthétique à tendance expressionniste (Collingwood, Carritt, Purser, etc., sans mentionner Croce). Je remarquerai, en passant, que M. Lehmann, qui me semble avoir lu avec fruit le *Message du Symbolisme*, s'est montré tout de même un peu sévère envers M. Michaud (p. 109, n.). D'autre part, le texte de son livre fourmille d'inexactitudes typographiques, notamment dans les citations françaises et les références (accentuation lacunaire ou fantaisiste, coquilles, erreurs grammaticales). Sans chercher la petite bête, j'ai relevé plus de 130 erreurs.

En résumé, exception faite de certaines regrettables imperfections de présentation, livre extrêmement intéressant, riche en aperçus intelligents et judicieux, et fondé sur de solides connaissances littéraires et philosophiques. Souhaitons à cet ouvrage l'accueil cordial qu'il mérite à tant d'égards.

I. D. McFarlane.

ANALYSES D'OUVRAGES

DU NOUVEAU SUR JEAN GIRAUDOUX

On connaît les patientes recherches et les heureuses découvertes dont l'œuvre de Jean Giraudoux est, depuis des années, l'objet de la part de M. Laurence Le Sage, professeur en Pensyl-

vanie. Son dernier ouvrage, *Jean Giraudoux, Surrealism and the German Romantic Ideal* (Urbana, 1952, 80 p., in-8°) fait honneur à des vues qui dépassent le « cas » particulier d'un auteur qui a su combiner l'usage le plus nuancé de sa langue native et les jeux les moins prévus de l'esprit. Par cette indéniable fidélité linguistique, l'auteur de *Siegfried* se trouve malgré tout éloigné des outrances surréalistes. Les recherches de notre collègue d'Outre-Atlantique mériteraient d'être mieux connues des admirateurs français de Giraudoux, et il y a là un ensemble de découvertes documentaires, d'interprétations ingénieuses, qui touche à la fois à la littérature comparée et à la lexicographie.

F. B.

ANDRÉ GIDE ET R. M. RILKE

L'expérience étrangère d'André Gide n'a pas cessé d'occuper Mme Renée Lang, et l'édition française, du vivant même de son personnage, avait fait la place qui convient à son *André Gide et la pensée allemande* (Paris, Egloff). Chez Corréa vient de paraître, présentée et commentée par Mme Lang, la *Correspondance* qui, entre 1909 et 1926, s'établit entre l'auteur des *Nourritures terrestres* et R. M. Rilke. Le jeune Slave émotif, qui fut le secrétaire de Rodin, demanda, comme on sait, à la culture française de précieuses leçons de style et d'art. Valéry, Copeau, Curtius, Zweig, d'autres encore, ont leur place dans des échanges de vues, des rencontres personnelles qui concernent uniquement, dirait-on, des questions de forme et de linguistique comparée.

F. B.

DE TENNYSON A T. S. ELIOT

De 1837 à 1950, c'est plus d'un siècle de littérature anglaise que nous permettent de parcourir deux livres récemment parus, l'un en Amérique, l'autre en Angleterre : *The Victorian Temper* de M. J. H. Buckley [1] et *Fifty years of English literature* (1900-1950) [2] de M. R. A. Scott-James.

Les noms en — isme ont une mauvaise presse méritée. Dès son premier chapitre, « *Victorianism* », M. Buckley nous prévient par d'ironiques guillemets qu'il veut extirper de nos esprits systématiques quelques-unes des simplifications abusives que recouvrent

1. Harvard University Press, 1951.
2. London, Longmans, 1951.

de tels noms. Le victorianisme n'existe pas plus que l'esthétisme ou le moralisme. Dans cette longue période qui doit à une souveraine son artificielle unité, si les esthètes ont eu peur de l'art pour l'art (cf. ch. IX *The Fear of Art* et XI *The « aesthetic » eighties*), de « vrais » victoriens avaient auparavant senti, avec une égale intensité, les dangers de leur moralisme (cf. ch. IV *Tennyson. The two voices*). A vrai dire nous nous doutions un peu de tout cela, mais M. Buckley a le mérite d'offrir, en moins de deux cent cinquante pages, une synthèse qui nous aide à nuancer et à replacer nos jugements sur les écrivains, grands ou petits, de ce règne fameux. L'humour et le bonheur des formules empêche l'abondance des faits invoqués de devenir jamais fastidieuse. L'auteur est moins heureux quand il s'aventure en dehors de la littérature anglaise : c'est lui, cette fois, qui succombe au démon simplificateur. Ainsi quand il affirme :

« In France the doctrine of art for art's sake had served during the fifties and sixties as a liberal protest against the reactionary Second Empire. In late Victorian England, on the other hand, it gained currency for the most part as a reactionary escape from a tradition of « liberal' thought ». (p. 217).

D'une façon générale, M. Buckley tend à restreindre la portée des influences françaises sur les Anglais des années 1880-1890. On nous permettra de juger sur ce point plus valable et plus solidement établie la thèse de M. Farmer, confirmée par tant de témoignages britanniques.

Grâce à M. R. A. Scott-James, cette revue de la littérature anglaise peut être poursuivie jusqu'à nos jours. Nulle thèse ici, mais simplement un guide commode et clair. Comme en toute histoire contemporaine, les choix, la hiérarchie des valeurs pourraient être discutés page après page. Tenons-nous à un double exemple : pourquoi un chapitre entier consacré à Wells (seul avec Shaw et T. S. Eliot à recevoir un tel honneur), quand Conrad doit se contenter de trois pages ? Si M. Scott-James restreint justement, comme M. Buckley, l'esthétisme de Pater, faut-il écrire :

« It is a common mistake to regard Walter Pater as the originating influence in this movement » (le mouvement esthétique) (p. 5).

Les *Fifty years of English Literature* ne nous apportent pas grand chose sur les échanges littéraires de l'Angleterre avec l'étranger, mais ce livre peut servir d'utile introduction à la connaisance des lettres anglaises contemporaines.

Marius-François GUYARD.

CHRONIQUE

Georges Le Gentil (1875-1953).

M. Georges Le Gentil, Professeur honoraire d'études portugaises et brésiliennes à l'Université de Paris, nous a quittés le 11 avril 1953, en plein travail, tandis qu'il corrigeait les épreuves de son livre sur l'histoire des grandes découvertes. La *Revue de Littérature Comparée* perd en lui un de ses fidèles amis et collaborateurs. Ses articles s'échelonnent du nº 2 au nº 104 de notre publication. Le numéro qu'elle consacra au Portugal il y a quinze ans (nº 69) avait été contrôlé par lui avec amour.

La richesse et la précision de son enseignement sont inoubliables pour ceux qui en bénéficièrent ; et par où il attirait le plus sûrement ses élèves, c'était par l'exemplaire modestie qui le rendait incapable de se poser en Maître. Mais il est peu de maîtres dont les élèves aient mieux senti l'honneur que ce serait pour eux d'être reconnus pour ses disciples. Sa carrière de savant est celle d'un humaniste passé aux littératures étrangères modernes et au comparatisme. Dès l'École Normale Supérieure, alors qu'il n'existait pas encore d'agrégation d'espagnol, ce « littéraire » suivait par goût, au Collège de France, l'enseignement de Morel-Fatio. Il publia alors, dès 1899, son premier travail personnel dans le *Bulletin Hispanique* naissant : c'était un article sur « Victor Hugo et la littérature espagnole ». Il continua à enseigner dans les lycées le français, le latin et le grec bien après qu'il eut été chargé (1919) de fonder à la Sorbonne l'enseignement des choses portugaises et brésiliennes. Et c'est peut-être ce qui fit de lui un médiateur précieux entre l'esprit français formé par les disciplines classiques et les études auxquelles il se voua en son âge mûr : témoin son admirable *Littérature portugaise* (A. Colin, 1935), son petit *Camoens* des « Cent chefs-d'œuvre étrangers » et un volume plus riche, qu'il a écrit ces dernières années sur l'auteur des *Lusiades* (ouvrage encore inédit par le malheur des temps).

Le Gentil était venu au riche domaine luso-brésilien, si peu cultivé par les Français depuis Ferdinand Denis, en passant par l'hispanisme. Sa copieuse thèse principale sur *Bretón de los Herreros et la Société espagnole de 1830 à 1860* (Paris, Hachette,

1908) offre, avec une évocation documentée de l'Espagne des temps romantiques, une solide leçon d'histoire littéraire sur le théâtre et le « costumbrismo » espagnols de cette époque, sur leur position par rapport au siècle d'or et au néoclassicisme ou aux modèles français contemporains. La thèse complémentaire, consacrée aux *Revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIX*e *siècle*, était un instrument de travail si nécessaire qu'elle fut vite épuisée. L'auteur avait été un des premiers à sentir l'importance de tels inventaires pour l'histoire des littératures modernes.

Ce n'est pas dans une chronique hâtive qu'on peut dire tout ce que nos études doivent à M. Georges Le Gentil. Rappelons seulement la variété des sujets qu'il traitait tour à tour, en rare connaissance de cause : origines médiévales du théâtre de la Renaissance (« Les thèmes de Gil Vicente dans les moralités, sotties et farces françaises », *Hommage à E. Martinenche*, Paris, 1939), question des sources étrangères de Molière (« Le bourgeois gentilhomme » et le « Fidalgo aprendiz » de Francisco Manoel de Melo, *R. L. C.*, 1921), problème des *Lettres de la religieuse portugaise* (*R. L. C.*, 1952), Filinto Elysio traducteur de Chateaubriand (*R. L. C.*, 1938), Almeida Garrett (volume des « Cent chefs-d'œuvre étrangers », 1926), influence parnassienne au Brésil (*R. L. C.*, 1931). Quand il traduisit en français des récits de la *Historia Trágico-maritima* (*Tragiques histoires de mer au XVI*e *siècle*, Paris, 1941), on put dire qu'il s'était fait une compétence de « loup de mer, n'ignorant rien de l'armement d'un vaisseau et de la navigation à voile ». Le même amour de la précision, quand il aborda *Fernão Mendes Pinto*, « précurseur de l'exotisme au XVIe siècle » (Paris, 1947. Cf. *R. L. C.*, 1949), le poussa pendant des années à se faire une culture d'orientaliste aussi sérieuse qu'il se pouvait sans savoir les langues orientales.

M. B.

La Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes a tenu, le 22 mars, sa réunion annuelle, sous la présidence de M. Carlo Pellegrini, professeur à l'Université de Florence, et en présence de M. Jean Thomas, directeur des Relations Culturelles à l'U.N.E.S.C.O. Ont assisté à cette réunion : MM. Aston, Bédarida, L. Bonnerot, Branca, J.-M. Carré, Colleville, Dédéyan, Duff, Josserand, Kohler, Markovitch, Munteano, Pommier, Wais, Walter et Zaleski. La discussion aboutit aux décisions suivantes :

La publication des *Actes* du Congrès de Florence sera confiée à l'éditeur Valmartina, qui s'engage à éditer ce volume d'environ 700 p. à condition qu'on lui garantisse des souscriptions pour 400 exemplaires.

Le prochain Congrès aura lieu à Oxford, du 9 au 16 sept. 1954. Les communications, dont le nombre est limité à 45, porteront sur *les Langues et les Littératures modernes et les Sciences.* Le Congrès sera divisé en trois sections : *Moyen Age et Renaissance ; XVII*e *et XVIII*e *siècles*, jusqu'au Préromantisme ; *A partir du Préromantisme.* Les Associations sont priées de choisir les conférenciers, dont la liste doit être établie au plus tard en mars 1954.

M. Dédéyan, Secrétaire Général, expose ensuite l'activité de la Fédération au cours de l'année 1952 et signale les publications de Bulletins et de Bibliographies dues aux Associations, ainsi que les Congrès organisés par celles-ci.

M. Zaleski présente le compte rendu budgétaire de l'année.

A propos des affiliations, M. Dédéyan relève les problèmes que pose la formation d'une *Association Internationale d'Études Hispano-Lusitaniennes* et celle d'une *Association Internationale des Études Slaves.* Il annonce, d'autre part, qu'un projet d'*Atlas des Langues et Littératures Modernes*, inspiré du *Deutscher Kultur Atlas*, sera soumis au Congrès d'Oxford.

Est abordée enfin l'importante question de la réforme des *Bibliographies.* Après de très utiles remarques de M. Jean Thomas et diverses autres suggestions, on décide de créer un Comité chargé d'étudier la question et de faire des propositions précises. Ce Comité réunira MM. Bédarida, J.-M. Carré et Josserand.

Vers une Association Internationale de Littérature comparée. — Le 23 mars 1953, un certain nombre de comparatistes français et étrangers réunis à la Sorbonne, sous la présidence de M. Jean-Marie Carré, ont envisagé les moyens de grouper dans une Association Internationale tous ceux qui, de par le monde, s'intéressent à nos études. Un bureau provisoire a été désigné qui convoquera à Edimbourg, en septembre 1954, un Congrès constitutif de cette Association. Outre l'élaboration et l'adoption de Statuts, ce premier Congrès officiel de littérature comparée depuis la fin de la guerre, devra dresser un bilan des recherches poursuivies dans les différents pays. Dès maintenant, les contacts nécessaires vont être pris pour que les participants soient aussi nombreux et représentatifs que possible et pour que les communications, harmonieusement réparties entre les tendances et les Universités, soient autant de chapitres de ce bilan.

Le 150e Anniversaire de Victor Hugo a été célébré aux Etats-Unis par une conférence que, sous le titre *Victor Hugo, le poète*, M. Henry Peyre, de Yale University, prononça, le 28 février 1952, au Service Culturel de l'Ambassade de France à New York. Le texte de cette conférence, publié par les soins

de l'Ambassade, montre que le conférencier s'est attaché, au moyen d'une foule de témoignages, à rendre sensible l'extrême diversité et la portée considérable de l'influence hugolienne sur la poésie française de toutes écoles, y compris les plus récentes.

Les sœurs Brontë à Bruxelles. — Une excellente petite exposition, organisée par le Musée Charlier (Saint-Josse-lez-Bruxelles), a commémoré le centenaire du séjour de Charlotte et d'Emily Brontë dans la pension tenue par M. et Mme Héger. Charlotte s'y perfectionnait dans l'usage du français (ses dissertations — sur des sujets, hélas, trop rebattus — figurent à l'exposition), tout en enseignant l'anglais à ses compagnes. On connaît aujourd'hui la secrète passion qu'elle conçut pour son directeur, homme rigide et austère, très représentatif de la bourgeoisie belge de l'époque, et la correspondance sans espoir qui s'ensuivit. Le grand intérêt de cette exposition est de faire revivre, au moyen de photos, de plans, de gravures, tout un quartier tombé depuis sous la pioche des démolisseurs et où l'auteur de *Villette* et du *Professeur* passa quelques-unes des années les plus ardentes de sa brève existence.

R. M.

Le Cinquantenaire des « Langues Modernes ». — La revue de l' « Association des professeurs de langues vivantes de l'enseignement public » (A. L. V. P.) vient de publier, à l'occasion du 50e anniversaire de sa fondation, un très beau numéro commémoratif (janv.-févr. 1953), évoquant les maîtres disparus, retraçant son histoire, posant les problèmes d'actualité. A signaler les articles de nos amis E. Vermeil, H. Bédarida, Ch.-V. Aubrun, Ch. Cestre, R. Ricard, M. Colleville, L. Landré. — M. J.-M. Carré y publie une brève mise au point : *Présent et avenir de la littérature comparée.*

La Société Japonaise de Littérature comparée célèbre à Tokyo, le 16 mai, le 5e anniversaire de sa fondation. Le bilan de son activité est fort encourageant : 39 réunions mensuelles, 10 Congrès et, après une « Introduction à la Littérature Comparée », un second volume, tout récent, traitant des « Influences étrangères sur la littérature japonaise moderne », dû à M. Kenzo Nakajima. Nous continuerons comme par le passé (cf. *R. L. C.*, 1950, p. 585, et 1952, p. 259) à noter les progrès et les succès de l'Association et lui adressons, pour son anniversaire, nos vives félicitations.

Conférences. — M. Federico Martin Aldao, professeur à la Faculté de Philosophie de Buenos-Aires, a fait, le 19 mars, à

l'Institut d'Etudes hispaniques de l'Université de Paris, une conférence sur *François Villon et Jorge Manrique.*

M. Harry Levin, professeur à Harvard, a traité à la Sorbonne, le 4 mars, de *Shakespeare devant la littérature comparée;* et le 13 mai, au « Collège philosophique », de *James Joyce et l'idée de littérature mondiale.*

M. Jean-Marie Carré a fait, le 11 avril, au Centre Universitaire Méditerranéen de Nice, une conférence sur *les Écrivains français en Égypte, de Flaubert à Fromentin* (1850-1870).

Le 18 avril, devant le même auditoire, M. Maurice Mignon a traité de *Carducci et la France.*

M. R.-G. Escarpit, maître de conférences à l'Université de Bordeaux, a parlé, du 2 au 10 mars, de *Madame de Staël et Byron,* aux Universités de Manchester, de Cambridge (St John's College), de Nottingham, et à l'Institut français de Londres ; ainsi que de *Byron et les Romantiques français,* à l'Université de Bristol.

Sous le haut patronage de la ville de Marseille, dans le grand amphithéâtre de l'ancienne Faculté des Sciences, une série de conférences publiques ont été données dont nous relevons celles de MM. P. Arrighi, *Zola et la critique italienne* (3 et 10 mars) et *Le voyage de Zola en Italie* (17 mars) ; B. Guyon, *Les mythes antiques dans le théâtre contemporain* (Gide, Giraudoux, Sartre. — 6, 13 et 20 janv.) ; M. Mignon, *Un grand humaniste contemporain, Miguel de Unamuno* (9 et 16 janv.).

L'enseignement de la Littérature Comparée dans les Universités, en 1952-1953. — Pour la Sorbonne, cf. *Guide de l'étudiant,* 1952-1953, éd. Croville.

Paris, *Collège de France.* — M. M. Bataillon : *Origines intellectuelles et religieuses du sentiment américain en Amérique latine. — Cervantes et le Baroque; examen d'interprétations récentes.*

Clermont, *Faculté des Lettres.* — M. J. F. A. Ricci, avec la collaboration de Mlle Marsan (pour l'espagnol) et de MM. Pérus (russe) et Boudard (italien) : *Vues générales sur le théâtre romantique en Allemagne, Angleterre, France, Italie, Espagne, pays slaves.* — Explications de textes de Tieck, Kleist, Byron, Manzoni, Rivas, Zorilla, Pouchkine.

Dijon, *Faculté des Lettres.* — M. R. Ternois : *Ibsen en France* (1890-1894). — *R. Rolland et l'Inde.* — *Les voyageurs français en Angleterre au XVIIe s.* — Explications de textes, avec leçons générales, sur le thème de Don Juan et sur le Drame historique à l'époque romantique.

M. Ch. Corbet : *Les voyageurs français en Russie au XIXe s.*

Lille, *Faculté des Lettres.* — M. J. Voisine, préparation au Certificat de Littérature comparée : *Voyageurs anglais en France*

*et en Italie au XVIII*e *s.* — *Molière en Angleterre.* — Explications de textes : *Le Roman sentimental à forme épistolaire au XVIII*e *s.* ; *Richardson, Rousseau et Gœthe.* — *Shakespeare en France et en Allemagne au XVIII*e *s.* — Cours d'expansion universitaire destinés aux étudiants étrangers : *Classicisme français et classicisme anglais, de Corneille à Pope.* — *L'image de l'Allemagne dans le Romantisme français.*

Pise, *Istituto di Lingua e Letteratura Francese.* — M. G. Natoli : *L'Angleterre dans l'opinion et dans les Lettres françaises au XVIII*e *s.*

Harvard University. — M. R. Poggioli : *Ideas of Tragedy*, undergraduate course. — *Theory of Literature*, graduate proseminar. — *European Classicism.*

M. S. P. Atkins : *Pre-romanticism and « Sturm und Drang ».*

Madison, *Univ. of. Wisconsin.* — M. Orsini : *Drama and stage in the European Renaissance.* — *Literary Criticism* (en Italie, France, Angleterre, Allemagne, depuis la fin de l'antiquité jusqu'au XIXe s.). — Seminar in Comparative Lit. : *The Continental sources of Shakespeare.*

M. Block : *The Romantic movement in France, Germany and England, 1800-1830* (en particulier : Chateaubriand, Gœthe, Scott, Byron, Hugo).

M. McKendrick : *The Classical Background of English Lit.*

Erlangen. — M. H. O. Burger : *Die deutsche Dichtung des 16. Jahrhunderts und ihre Beziehung zur europäischen Lit.*

München. — M. H. Motekat, Semestre d'été 1952 : *Europäische Dichtung im späten 19. Jahrhundert* (1848-1914). — *Gestaltprobleme des sprachlichen Kunstwerks.* (Übungen zur vergleichenden Literaturwissenschaft an Beispielen aus der europäischen Dichtung unserer Zeit.). — Semestre d'hiver, 1952-1953 : *Die europäische Dichtung zwischen den beiden Weltkriegen.* — Semestre d'été 1953 : *Europäische Dichtung unserer Zeit* (1945-1953). Exercices : *R. M. Rilke und die Lyrik seiner Zeit.* (Mit Einbeziehung der romanischen und der englischen Lyrik.)

M. Von der Leyen : *Deutsche Dichtung und Weltliteratur.* — M. Hederer : Exercices sur ce thème.

Tübingen. — M. Kurt Wais, Semestre d'hiver, 1952-1953 : *Vergleichende Geschichte der Dichtungstheorie in Europa.* — Semestre d'été 1953 : *Der Weg des europäischen Romans im 19. Jarhundert zum Naturalismus.* — Exercices : *Vergleichende Uebungen zur Satire.*

Frankfurt, *Gœthe-Universität.* — M. W. Höllerer, Semestre d'été 1953 : *Lachen und Weinen in der abendländischen Dichtung*, im 18., 19, und 20. Jahrhundert. — *Expressiver Realismus*,

vergleichende Untersuchungen zur Lyrik und zum Roman des 20. Jahrunderts. — *Eine Epoche der Abendländischen Lit.gesch.*, von Gœthes Tod bis Heines Tod. — *Möglichkeiten der Vergleichung verschiedensprachiger Dichtung als Grundlage für eine Epochengliederung abendländischer Lit.gesch.*

Le Centre bordelais d'études de littérature générale a tenu cette année plusieurs séances réunissant des professeurs de littérature française (MM. Barrière, Bertière, Villanueva), anglaise (M. Villadier), allemande (M. Rouche), italienne (M. Baldini), espagnole (M^lle^ Larrieu, M. Hegas) et comparée (M. Escarpit). Le débat, animé et fécond, a porté sur *Précieux et Burlesques :* définition, portée, extension et limites dans le temps et dans l'espace, variations, applications... On a entendu notamment un exposé de M. Villadier sur « La Préciosité en Angleterre » (16 déc.) et un autre, de M. Escarpit, sur « Les Relations de la Préciosité et du Burlesque » (3 févr.). Les procès-verbaux analytiques de ces séances ont été polycopiés.

Premier Congrès de l'Association Internationale d'étude de la Langue et de la Littérature italiennes. — L'Association internationale pour l'étude de la littérature et de la langue italiennes, fondée lors du Congrès de la Fédération internationale des Langues et Littératures modernes à Florence, tiendra son premier congrès à Cambridge, Magdalene College, du 16 au 23 août 1953. L'organisation de ce Congrès a été confiée à M. E. R. Vincent, Professeur de littérature italienne à l'Université de Cambridge et Président de la « Society for Italian Studies ». — Le thème général du Congrès sera « Orientation et problèmes des études de critique et de philologie italiennes », depuis la guerre. Ce thème sera traité en 6 rapports, portant sur les pays de langue italienne, de langue française, de langue anglaise, de langue allemande, de langue espagnole et portugaise, et de langue slave. — Une séance sera consacrée à la discussion des méthodes pratiques pour l'établissement d'une bibliographie annuelle, à caractère international, de la littérature italienne, qui tiendrait compte des progrès réalisés et de l'expérience acquise par le Professeur Bosco, de l'Université de Rome. D'autres séances seront réservées aux questions d'organisation (statuts, charges sociales, échanges d'informations, etc.) et à des thèmes qui doivent être suggérés par les adhérents au cours des prochains mois. — Des italianisants de plusieurs pays ont déjà promis leur participation. Les congressistes seront logés à Magdalene College. — Des informations supplémentaires peuvent être obtenues au Secrétariat du Congrès : Prof. Uberto Limentani, Society for Italian Studies, 17, St Barnabas Road, Cam-

bridge ; ou du Secrétaire général de l'Association internationale : Prof. Vittore Branca, 45 *bis*, rue des Accacias, Paris, 17e.

Thèses de doctorat en littérature comparée, soutenues à l'Université de Vienne, en 1951-1952.

Johanna F. Kilga, *Joan of Arc bei Shakespeare, Schiller und Shaw.*

Herbert Reichhart, *Der griechische Mythos im modernen deutschen und österreichischen Roman.*

Brunhild Kössler, *Das Eheproblem im deutschen Roman des 19. Jahrhunderts.*

Hilda Vanicek, *Der Einfluss der französichen Lyrik auf Anton Wildgans, Stefan Zweig und Felix Dörmann.*

Gertrude Rœcklinger, *Walt Whitmans Einfluss auf die deutsche Lyrik.*

Margareta Faderl, *Der Einfluss Gœthes auf das Werk George Meredith's.*

Julius Herz, *Lenau und Ungarn.*

Ernestine Brosig, *China in den Romanen Pearl S. Bucks und Nora Walns.*

Travaux en préparation dans les Universités allemandes. — München : *Wieland und der englische Roman des 18. Jahhunderts. — Byron und der deutsche Byronismus zwischen 1820 und 1848. — Das Bild des Priesters in der christlichen Gegenwartsdichtung der europäischen Völker.*

Tübingen : *Edmond Jaloux und die deutsche Literatur. — Charles Du Bos' Stellung zu deutschen Zeitgenossen. — Malwida von Meysenbug als Vermittlerin deutscher und französischer Kultur. — Deutsche Autoren in der Beurteilung französischer Zeitschriften des letzten Jahrhunderts. — Das dramatische Proverbe in Spanien und Frankreich. — Jules Laforgue und Deutschland. — Ramond de Carbonnières und die elsässische Geschichte.*

BIBLIOGRAPHIE[1]
LIVRES ET PÉRIODIQUES

*Cette Bibliographie est rédigée par M^lle E. Le Hénaff. — M. Umberto Bosco, professeur à l'Université de Rome et directeur de l'*Enciclopedia Italiana, *le Dr. G. Mariani et M. G. Pistorius, que nous remercions ici vivement, ont apporté à ce fascicule une importante contribution italienne et slave.*

Bibliographie.

130. Price (L. M.). Anglo-German Bibliography for 1950. *JEGP*, juillet 1951.

*131. Fromm (H.). *Bibliographie Deutscher Übersetzungen aus dem Französischen (1700-1948)*, 6 vol. Baden-Baden, 1950.

*132. *Franco-German Studies. A Current Bibliography. Bulletin of Bibliography* [vol. 20, n° 8], mai-août 1952.

*133. Carrière, Mc Dermott, Rice, Tucker, *Anglo-French and Franco-American Studies. A Current Bibliography.* Washington, Inst. Français, 1952.

1. Abréviations.

ALAn	Al-Andalus. Madrid.
CL	Comparative Literature. Univ. of Oregon.
Cm	Convivium. Turin.
CuA	Cuadernos Americanos. Mexico.
FR	French Review. Brooklyn Coll. N. Y.
GR	Germanic Review. Columbia Univ. New York.
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift. Heidelberg.
HC	Hellénisme contemporain. Athènes.
HR	Hispanic Review. Philadelphie.
JEGP	Journal of English and Germanic Philology. Evanston-Urbana.
LM	Letterature Moderne. Milan.
LR	Lettres Romanes. Louvain.
MLN	Modern Language Notes. Baltimore.
MLQ	Modern Language Quarterly. Washington.
MP	Modern Philology. Chicago.
NAnt	Nuova Antologia. Rome.
PMLA	Publications of the Modern Language Association of America. New York.
RHLF	Revue d'Histoire Littéraire de la France. Paris.
RLM	Rivista di Litterature Moderne. Florence.

Les livres sont distingués des articles de revues par un astérisque.

Erratum. Aux Abréviations de notre précédente Bibliographie (janv.-mars), les initiales FS désignent les « French Studies » d'Oxford.

Théorie.

134. W. P. F. c. r. de : A. Porta, *La Letteratura Comparata nella Storia e nella Critica*, cf. 1239 (1952). *CL*, 1952, nº 3.

135. Harvitt (H.). c. r. de : M. F. Guyard, *La Littérature Comparée*, cf. 1047 (1952). *FR*, janv. 1953.

136. Lebègue (R.). La traduction et l'imitation dans la littérature française du XVI^e^ s. *L'Année propédeutique*, 1952, nos 5-6.

137. Nuñez (E.). Proceso y teoria de la traducción literaria. *Cu A*, mars-avril 1952.

138. Sender (R.). La gestación literaria en Valle Inclan, *Ibid.*

139. Cuatrecasas (J.). El subjectivismo en la estética. *Cu A*, janv.-fév. 1952.

140. Terzaga (A.). Novalis y la poesia absoluta. *Sur*, janv.-fév. 1952.

141. Gugenheim (S.). Manzoni jugé par Mazzini. *LM*, sept.-oct. 1952.

142. Mazzeo (J. A.). A critique of some Modern Theories of Metaphysical Poetry. *MP*, nov. 1952.

143. Arce (J.). c. r. de : D. Alonso, *Poesía española Ensayo de Métodos y limites estilísticos*, cf. 660 (1952). *RLM*, janv.-mars 1952.

*144. Brunnius (T.). *David Hume on Criticism Studies*. Edit. by the Inst. of Art History, Univ. of Upsala, 2. Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1952.

*145. Bursov (B.). *Tchernichevskij comme critique littéraire*. Moscou, Acad. des Sciences, 1951. [En russe].

Genres littéraires.

146. Pierce (F.). History and Poetry in the Heroic Poem of the Golden Age. *HR*, oct. 1952.

147. Goosse (A.), c. r. de : J Horrent, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen-Age*, cf. 294 (1951), *LR*, fév. 1953.

148. Manoussacas (M.). Etat présent des études sur le théâtre crétois au XVII^e^ s. [Influence italienne]. *HC*, nov.-déc. 1952.

149. Szczakowski (Z.), L'histoire de la farce [en Pologne] avant J. Kochanowski. *Prace Polonostyczne* [Wroclav], série X, 1952. [En polonais].

150. Lopatyńska (L.). Le drame poétique d'histoire de l'époque romantique en France. *Bull. de la Société des Sciences et des Lettres de Lody*, 1952, Classe I, vol. III, 2.

151. [Id.]. Les genres dramatiques en France au XX^e^ s. *Ibid.* Classe I, vol. III, 5.

152. Pommier (J.), c. r. de : P. G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, cf. 177 (1951), *RHLF*, avril-juin 1952.

*153. Breit (H. von). *Symbolik des Märchens*. Berne, Francke, 1952.

154. Heimpel (E.). Form und Wesen des europäischen Volksmärchens. *Die Sammlung*, 1950.

155. Janovskij (N.). Le roman historique en Sibérie. *Sibirskie ogni*. [Novosibirsk], janv.-fév. 1952. [En russe].

Thèmes et Types.

*156. Bernheimer (R.). *Wild Men in the Midlle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology.* Harvard Univ. Press, 1952.

*157. Kirkconnell (W.). *The Celestial Cycle : the theme of « Paradise Lost » in World Literature, with translations.* Toronto Univ. Press, 1952.

*158. Luthi (H. J.). *Das deutsche Hamletbild seit Gœthe.* Berne, Haupt, 1951.

159. Schröder (F. R.). Blumen spriessen unter'm Tritt der Füsse. [Vergleichende Betrachtung eines Motivs]. *GRM*, 1952.

*160. Wandruszka (M.). *Angst und Mut* [*in der abendländischen Dichtung*]. Stuttgart, 1950.

*161. Holthusen (H. E.). *Der unbehauste Mensch.* [*Essays zur abendländischen Dichtung der Gegenwart*]. Munich, Piper, 1952.

162. Lasnopolskaja (A. A.). Le thème du bonheur dans la littérature soviétique. *Literature v skole*, [Moscou], mai-juin 1952. [En russe].

*163. Krejčí (K.). *L'idée de la Révolution dans la littérature polonaise.* Prague, Orbis, 1951. [En tchèque].

Relations générales.

164. Siciliano (I.). Les Renaissances Médiévales. *LM*, janv.-fév. 1952.

165. Scalione (A.). La responsabilità di Boileau per la fortuna del « Sublime » nel Settecento, *Cm*, 1952, nº 2.

166. Pizzorusso (A.). Joubert e il suo secolo, *RLM*, avril-juin 1952.

167. Dédéyan (C.). La notion de poésie dans le cosmopolitisme préromantique, 1790-1815. *Rev. des Sciences Humaines* [Lille], août-sept. 1951.

168. Comptes rendus de C. Pellegrini, *La Comtesse d'Albany e il* salotto del Lungarno, cf. 705 (1952) :A. Supino, *LM*, mai-juin 1952 ; H. de Ziegler, *Gazette de Lausanne*, 15-16 déc. 1952.

169. Wilder (T.). Gœthe et la littérature universelle. *Profils* [organe des relations interculturelles américaines], [n. y.], nº 1, 1er oct. 1952.

170. Guyard (M. F.). Les relations littéraires franco-britanniques au xixe s. *L'Année propédentique*, nº 7-8.

*171. Grappin (P.). *Le Bund Neues-Vaterland, 1914-1916. Les rapports avec Romain Rolland.* Paris Lyon, *IAC*, 1952.

172. Emmanuel (C.), et Vrettakos (N.). Deux poètes [Apostolos Melachrinos et Sotiris Skipis ; influences diverses]. *HC*, nov.-déc. 1952.

173. Struve (G.). Novye varianty šigaljovščinu : o romanak Zamiatina, Huxley i Orwell. *Novyj Žurnal* [New-York], XXX, 1952. [Comparaison entre *Nous Autres* de Zamiantina, *Brave New World* de A. Huxley et *1984* de G. Orwell].

*174. Galantiere (L.). *America and the mind of Europe.* [Recueil d'essais de R. Aron, D. de Rougemont, A. Koestler, L. Lania... Vues sur l'esprit européen d'après guerre et ses relations avec les Etats-Unis], N. Y. Library Publish. 1952.

*175. Madariaga (S. de). *Portrait of Europe*. Londres, 1952. [Trad. *Portrait de l'Europe*, Paris, 1952].

C. r. : F. Perreux. *Le Monde*, 19 juin 1952.

176. Vinciguerra (M.). Posizione della cultura italiana contemporanea. *LM*, sept-oct. 1952.

177. Sansone (M.). C. r. de : *Il Carteggio Croce-Vossler*, cf. 709 (1952). *LM*, mars-avril 1952.

178. López (S. P.). American and Bristish Literature as seen by a Philipine writer. *Intern. P.E.N.*, août 1952.

179. Milosz (C.). La gran tentación. El drama de los intelectuales en las Democracias populares. *Sur*, mai-juin 1952.

*180. Leyen (F. von der). *Die deutsche Dichtung und die Weltliteratur*. Cologne, Der Löwe, 1950.

181. Rychner (M.). Deutsche Weltliteratur. Ein Vortrag. *Merkur*, sept. 1952.

Intermédiaires.

182. Nadolski (B.). Les traductions du XVIe siècle. *Pamietnik Literacki*, [Wroclav], 1952, fasc. 1-2. [En polonais].

183. Mikulski (T.). Jerzy Gustav Fülleborn, traducteur de Krasicki *Zeszyty Wroclawskie* [Wroclav], 1952, nº 1. [En polonais].

184. Paoli (R.). Sul « Viaggio in Italia » di Gœthe. *LM*, mai-juin 1951.

185. Dollot (R.). Sur les pas de Stendhal à Milan. *LM*, juil.-août 1952.

186. Munteano (B.), c. r. de : *Journal de Delécluze, 1824-1828*. Texte publ. avec une introd. et des notes par R. Baschet, Paris, Grasset, 1948. *RHLF*, oct.-déc. 1952.

187. Guillemin (H.). Lamartine et son voyage en Orient, [documentation inédite], *Dialogues*, avril 1952.

188. Kosach (I.). La littérature ukrainienne en exil. *Novij ǯurnal* [New-York], 1952, nº 28. [En ukrainien].

Époques et Mouvements.

*189. Hexter (J. H.). *More's « Utopia ». The Biography of an Idea*. History of Ideas Series, nº 5. Princeton Univ. Press, 1952.

*190. Matos (L. de). *Les Portugais en France au XVIe siècle. Études et documents*. Univ. de Coimbra, 1952.

191. Jayne (S.). Ficino and the Platonism of the English Renaissance. *CL*, 1952, nº 3.

192. Gianturco (E.). The Italian Renaissance in the Estimates of Emile Gebhart and Dilthey. *Ibid.*

*193. Juretschke (H.). *Vida, Obra y pensamiento de Alberto Lista*. Madrid, *C.S.I.C.*, 1951.

194. Larzo (R.). Caracterización y balance del modernismo en la literatura hispano-americana. *CuA*, juil.-août 1952.

195. Brughetti (R.). Una nueva generación literaria argentina, *CuA*, mai-juin 1952.

196. Kridi (M.). Two Champions of a new Christianity : Lamennais and Mickiewicz. *CL*, 1952, nº 3.

*197. Etiemble (R.). *Le mythe de Rimbaud.* Paris, Gallimard, 1952.

*198. Onufriev (N. N.). *Le réalisme de Gogol.* Moscou, Znanie, 1952. [En russe].

199. Trzynadlowski (J.). Bélinski et sa conception du réalisme. *Prace Polonostyczne* [Wroclav], série X, 1952. [En polonais].

200. Eleonskij (S. F.). Le réalisme de Radichev. *Literatura v skole* [Moscou], juil.-août 1952. [En russe].

*201. Evnina (E. M.). *La littérature française de la Résistance, 1940-1944.* Moscou, Acad. des Sciences de l'URRS., 1951. [En russe].

202. Rozner (J.). La littérature socialiste en Slovaquie. *Nový Život* [Prague], 1951, nº 8. [En tchèque].

203. Rjurikov (B.). Les problèmes du réalisme socialiste. *Nový Život* [Prague], 1952, nºs 10-11. [En tchèque, traduit du russe par J. Sanda].

204. Fokht (U.). Le réalisme socialiste et le réalisme critique. *Literatura v skole* [Moscou], mars-avril 1952. [En russe].

*205. Bakinskij (V.). *Maïakovski et le réalisme socialiste.* Léningrad, Sovetskij pisatel, 1952 [En russe].

206. Jelínek (A.) et Schulz (M.). La nationalisme de Vitezslav Nezval. *Nový Život* [Prague], 1952, nº 6. [En tchèque].

Ambiances.

La Vie, les Idées et les Arts.

*207. Walker (J. P.). *Der musikalische Humanismus im 16. und 17. Jahrhundert.* Kassel, Barenreiter, 1949.

208. Albergamo (F.). Il contributo del Gœthe alla logica della scienza. *LM*, sept.-oct. 1951.

209. Jasinski (R.). C. r. de : H. van den Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIXe siècle*, cf. 444 (1950), *RHLF*, avril-juin 1952.

*210. Meylan (P.). *Les écrivains et la musique. II. Les Modernes. Etudes de musique et de littérature comparées* [Baudelaire *et Wagner* ; *Valéry, Claudel, Gide et Chopin* ; *J. Rivière et Debussy...*], Lausanne, édit. du Cervin, 1951.

211. Wais (K.). D. H. Lawrence, Valéry, Rilke in ihrer Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten. *GRM*, 1952, S. 301-324.

*212. Kommerell (M.). *Dichterische Welterfahrung. Essays.* Francfort, 1952.

*213. Croce (B.). *Filosofia, Poesia, Storia*, Milan, Naples, Riccardo Ricciardi, 1951.

C. r. : V. Santoli, *RLM*, janv.-mars 1952.

*214. Varschavskij (S.). *L'art et la littérature de l'Occident dans le miroir de la critique des réalistes russes.* Prague, Orbis, 1951. [En tchèque, traduit du russe].

Influences antiques.

215. Trompeo (P. P.). Didone e i due piccioni. — Due echi oraziani nel Carducci. — Passiamo a Properzio. — Due echi oraziani nel Pascoli [dans] *La pantofola di vetro*, Naples, Edizione scientifiche italiane, 1952.

216. Cova (P. V.). L'interpretazione dell'alessandrinismo romano nel « De imitatione » del Ricci. *Cm*, 1952, nº 2.

217. Meyer (R. T.). The Middle Irish « Odyssey » : Folktale, Fiction or Saga ? *MP*, nov. 1952.

*218. Rehm (W.). *Gotterstille und Gottertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung.* Munich, Leo Lehnen, 1951.

Influences italiennes.

219. Pearsall (R. B.). Chaucer's « Panik ». [Clerk's Tale, 590], *MLN*, déc. 1952.

*220. Siapkaras-Pitsillides (T.). *Pétrarquisme en Chypre*, en dialecte chypriote, d'après un manuscrit du XVIe siècle. Collection de l'Inst. français d'Athènes, nº 74, Athènes, 1952.

C. r. : G. Anninos, *HC*, nov.-déc. 1952.

221. Lugli (V.). Dante e Balzac. — Da Boccaccio a Courteline, [dans] *Dante e Balzac.* Naples, Edizione scientifiche italiana, 1952.

222. Pellegrini (G.). Una nuova traduzione inglese di un testo del Machiavelli. *RLM*, avril-juin 1952.

223. Morreale (M.). Cortegiano-Caballero-Cristiano. *LM*, juil.-août 1952.

224. Macrí (O.). L'Ariosto e la letteratura spagnola. *LM*, sept.-oct. 1952.

225. Pollak (R.). Mickiewicz et « Orlando furioso » d'Arioste. — L'ancienne traduction polonaise de « Orlando furioso ». *Pamietnik Literacki* [Wroclav], 1952, fasc. 1-2. [En polonais].

226. Scherer (J.). c. r. de : G. Attinger, *L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, cf. 97 (1951), *RHLF*, oct.-déc. 1952.

227. Almeida Prado (J. F.). Un personaggio inedito di Balzac, [la Zambinella]. *LM*, nov.-déc. 1952.

228. Ugolini (A.). Victor Hugo et l'Italie. *Europe*, fév.-mars 1952.

229. Algranati (G.). Scritti Svedesi sull Italia. *LM*, nov.-déc. 1951.

*230. Rebora (P.). *Momenti di cultura italiana e inglese.* Mazara, Società editrice Siciliana, 1952.

Influences françaises.

231. Libiszowska (Z.). L'histoire des influences littéraires françaises en Pologne au XVIIe siècle. *Prace Polonistyczne* [Wroclav], IX, 1951. [En polonais].

232. Lugli (V.). La monaca di Monza e una pagina di Bossuet, [dans] *Dante e Balzac*, Edizioni scientifiche italiane, Naples, 1952.

*233. Frattini (A.). *Leopardi e Rousseau.* Rome, édit. Pagine Nuove, 1952.

234. Lambrechts (W.). Une chambre de rhétorique française au XVIIIe siècle à Anvers. *LR*, fév. 1953.

235. Hermans (R.). Un témoin inattendu de l'influence de Baculard d'Arnaud en Allemagne : le Père Girard (1765-1850), *Neuphilologus*, janv. 1951.

236. Lugli (V.). Carducci et de Vigny. *LM*, juil.-oct. 1951.

237. [Id.]. Carducci, de Vigny e Racine. — Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga. [dans] *Dante e Balzac.* Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1952.

238. Spencer (P.). Flaubert en Angleterre. *Les Amis de Flaubert*, 1951, nº 2.

239. Haskell M. Block. Flaubert, Yeats and the National Library. *MLN*, janv. 1952.

240. Salvan (A. J.). Lafcadio Hearn's views on the realism of Zola. *PMLA*, déc. 1952.

*241. Temple (R. L.). *The Critic's Alchemy. A Study of the Introduction of French Symbolism into England.* New-York, Twayne Publish. Inc. 1953

242 Cajumi (A.). Che cosa restera di Bourget. *N. Ant.*, sept. 1952.

243. Le Sage (L.). Paul Morand's Memories of Giraudoux in Germany. *MLQ*, sept. 1952.

244. Roe (F. C.). T. S. Eliot et la France [c. r. de la thèse d'E. J. H. Greene, cf. 1336 (1952), *Aberdeen University Rev.* Automne 1952.

245. Della Terza (D.). Jean Paul Sartre. *Belfagor*, 31 juil. 1952.

Influences anglaises.

246. Krumpelmann (J. T.). Kleist's « Krug » and Shakespeare « Measure for Measure ». *GR*, fév. 1951.

247. Cordié (C.). Inedite postille di Stendhal a Shakespeare e note intime [secondo la trascrizione di Francesco Novati]. *LM*, mars-avril 1952.

*248. Praz (M.). *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano.* Florence, Sansoni, 1952.

*249. (Id.). *La casa della Fama.* Naples, Ricciardi, 1952.

*250. Rebora (P.). *Momenti di cultura italiana e inglese.* Mazara, Societa editrice Siciliana, 1952.

251. Setschkareff (V.). Ch. R. Maturins Roman « Melmoth the Wanderer » und Dostojevskij. *Zeitschrift für slavische Philologie*, 21, 1951.

252. Filipović (R.). Les débuts des études anglaises en Croatie [dans] recueil de travaux *Zbornik radova* 1951. Fac. des lettres de Zagreb. [En serbo-croate].

Influences nord-américaines.

*253. *Baudelaire on Poe. Critical Papers Translated and edited by Lois and Francis E. Hyslop, Jr.* Bald. Eagle Press. State Coll. Pa. 1952. The Carroll Press, Carrolltown, Pa.

254. Löhrer (F.). E. A. Poe und Ch. Baudelaire. *Die Sammlung*, 1949.

255. Mor (A.). Julien Green e la cultura anglosassone. *LM*, nov.-déc. 1951.

256. Lvova (I.). La littérature réactionnaire japonaise au service de l'impérialisme américain. *Akademia Nauk SSSR.* [Acad. des Sciences de l'URSS], *Otdelenie literatury i jasyka* [Moscou], mai-juin 1952. [En russe].

Influences germaniques.

257. Thierfelder (F.). Deutsche Sprache im Ausland. *Deutsche Philologie im Aufriss.* Bielefeld, E. Schmidt, 1951.

258. Olesch (H.). Die deutsche Vorlage des ältesten Kaschubisch-polnischen Gesangbuches. *Zeitschrift für slavische Philologie*, 21, 1951, fasc. 2.

259. Savić-Rebac (A.). Sur la traduction du Faust de Gœthe. *Književnost* [Belgrade], 6, 1951. [En serbo-croate].

*260. Schütz (K.). *Das Gœthe-Bild Turgenjews.* Berne, Haupt, 1952.

261. Ryder (P. G.). George Ticknor and Gœthe. Boston and Gottingen. *PMLA*, déc. 1952.

262. Manghi (A.). Mazzini e Werner. *Cm*, n° 6, 1952.

263. Leggeri (G.). Vienna letteraria al tempo del Caffé Griensteidl. *N. Ant*, déc. 1952.

*264. Bergsträsser (A.). *Hofmannsthal und der europäische Gedanke* Kiel, 1951.

265. Bieber (K. F.). L'Allemagne vue par des écrivains patriotes français de 1941 à 1944. *FR*, janv. 1953.

266. Ferry (J. P.). Traductions allemandes en France depuis la libération. *Preuves*, août-sept. 1952.

*267. *Annalen der deutschen Literatur. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Gegenwart* [t. IV, 1862-1945]. Stuttgart, 1952.

Influences scandinaves.

*268. Setterquist (J.). *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama. John Millington Synge.* Upsala Irish Studies, 1952.

269. Gravier (M.). Strindberg, traducteur de lui-même. *Mélanges Michaëlsson*, Gottenbourg, sept. 1952.

270. Gabrielli (M.). Knut Hamsun. *RLM*, janv.-mars 1952.

271. [Id.]. Arnulf Överland. *RLM*, avril-juin 1952 et *LM*, sept.-oct. 1952.

Influences slaves.

*272. Damiani (E.). *Storia letteraria dei popoli slavi.* Florence. Valmartina, 1952.

273. Tokmakov (V.). Gogol en Chine. *Sibirskie ogni* [Novosibirsk], mars-avril 1952. [En russe].

*274. Parturier (M.). *Une amitié littéraire : Prosper Mérimée et Ivan Tourgueniev.* [Quatre-vingt quinze lettres de Mérimée à Tourgueniev, 1857-1870]. Paris, Hachette, 1952.

*275. Giusti (W.). *Dostoewskij e il mondo russo dell' 800.* Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1952.

276. Askenazy (S.). Victor Hugo et la Pologne. *Bull. de l'Acad. polonaise des Sciences et des Lettres.* [Centre polonais de Recherches Scientifiques de Paris], avril 1952.

*277. Lindstrom (T.). *Tolstoï en France (1886-1910).* Préface de J. M. Carré. [Bibliothèque russe de l'Inst. d'Etudes Slaves, t. XXV] Paris, 1952.

278. Petrov (V.). Maïakowski et la poésie chinoise contemporaine. *Zvezda* [Léningrad], avril 1952. [En russe].

279. Kubka (F.). Maïakowski à Prague, *Nový Život* [Prague], 1950, nos 1-2. [En tchèque].

280. Dymshits (A.). Maïakowski dans les pays de démocratie populaire. *Znamia* [Moscou], août 1952. [En russe].

281. Trostianetzkij (A. A.). Maïakowski et la poésie ukrainienne. *Radianske Literaturoznavstvo* [Kijev, Institut de littérature ukrainienne], XV, 1951. [En Ukrainien].

282. Borovik (E.) et Rumiantsov (I.). Gorki et les écrivains propagandistes aux Indes. *Znamia* [Moscou], mai 1952. [En russe].

*283. Kadlec (J.). *Maxime Gorkij en Tchécoslovaquie.* Prague, Svoboda, 1951. [En tchèque].

*284. Struve (G.). Introduction et notes à *Neizdzannyj Gumiliov.* Chekhov Publish. House, New-York, 1952. [Ce volume contient *La Tunique empoisonnée*, trag. inédite arabo-byzantine de N. Gumiliov]

*285. [Id.]. *Soviet Russian Literature : 1917-1950.* Norman, Univ. of Oklaoma Press, 1951.

286. [Id.]. Due Knigi o sud' bax Rossii. *Novy žurnal* [New-York], XXVIII, 1952. [C. r. de : G. de Reynold. *Le monde russe* et de W. Weidlé. *La Russie absente et présente.* [En russe].

287. Štefánek (J.). L'influence de la littérature russe en Tchécoslovaquie. *Nový Život* [Prague], 1952, nº 10. [En Tchèque].

288. Magr (A. S.). Pierre Chelcicky et Szyman Budny. *Przeglad Zachodni* [Poznan], 7, 1951, fasc. 3-4.

289. Petre (F.). Une critique tchèque des « Pesmi » de Ahncelj. *Slavisticna Revija* [Liubliana], 4, 1951, fasc. 1-2. [En tchèque].

290. Salvini (L.). Les Italiens sur la culture slovène. [Bibliographie], *Ibid.*

Influences helléniques.

*291. Maggio Valveri (G.). *L'elenismo in Foscolo.* Palerme, Taddei, 1952.

292. Kèdros (A.). Victor Hugo et la Grèce. *Europe*, fév.-mars 1952.

293. Milliex (R.). Victor Hugo, constant ami de la Grèce, *HC*, mai-juin 1952.

294. Skipis (S.). F. Mistral et la Grèce. *Revue d'Athènes*, mars-avril 1952.

Influences orientales.

295. Gómez-Moreno (M.). De la Alpujarra, *Al. An.* vol. XVI, fasc. 1.

296. Alonso Alonso (M.). Humayn traducido al latin por Ibn Dâwûd y Domingo Gondisalvo. *Ibid.*

297. Seco de Lucena Paredes (L.). De Toponimia granadina. *Ibid.*

298. Garcia Gómez (E.) et Menéndez Pidal (R.). Sobre la etimologia del nombre del bastardo « Mudarra ». *Ibid.*

299. Alverny (M. T. d') et Vajda (G.). Marc de Tolède, traducteur d'Ibn Tûmart. *Ibid.*

300. « Millénaire d'Avicenne ». *La Revue du Caire*, juin 1951 : [Vie d'Avicenne ; H. Massé. Le poème de l'âme ; L. Massignon. Avicenne et les influences orientales ; M. T. d'Alverny. L'introduction d'Avicenne en Occident, etc...].

*301. Boccacio, *Il Decameron*, a cura di V. Branca. 2 vol. [Dans les commentaires, études des rapports et des sources], Florence, Le Monnier, 1952.

302. Ricard (R.). Feijoo et la Chine. *LR*, 1952, nº 4.

*303. Baranowski (B.). *Les connaissances sur l'Orient en Pologne avant le XVIII^e siècle.* Lódź, 1950. [En polonais].

304. Yohannan (J. D.). The Persian Poetry Fact in England, 1770-1825. *CL*, 1952, nº 2.

*305. Schadouri (V.). *L'ami de Pouchkine A. A. Schichkoff et son roman sur la Géorgie.* Tbilisi, 1951. [En russe].

*306. Taliaschvili (G.). *L. N. Tolstoï et la Georgie.* Tbilisi, 1951. [En russe].

307. Gwynn (F. L.). Eliot's « Sweeney among the Nightingales » and the « Song of Salomon ». *MLN*, janv. 1953.

308. Freimarck (V.). Further Notes on Housman's Use of the Bible. *MLN*, déc. 1952.

309. Rose (E.). China as a Symbol of Reaction in Germany, 1830-1880. *CL* 1951, nº 1.

310. Čivrný (L.). La Corée héroïque dans la culture de la Tchécoslovaquie. *Nový Život* [Prague], 1952, nº 7. [En tchèque].

Le gérant : Henri Leduc.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — (D. 4546).

UN DOCUMENT INÉDIT

L'ADIEU DE MICHELET A L'ITALIE

*Le dernier séjour de Michelet en Italie, d'octobre 1870 à juin 1871, fut assombri par les malheurs de la France et par la maladie. Michelet n'en fut que plus sensible à l'amitié de ses hôtes florentins, aux vertus du pays qui abritait sa retraite. La seconde moitié de cette cruelle année 1871, qu'il vécut en Suisse, puis à Hyères, fut occupée à la préparation de l'*Histoire du XIX^e^ siècle. *Mais Michelet ne fut pas éloigné par son travail de la pensée de l'Italie. Il s'interrogeait sur Bonaparte* : « *Fut-il Italien ?* ». *Après bien des hésitations, que révèlent le Journal et la Correspondance*[1], *il se refusa à reconnaître dans le caractère de l'empereur, du tyran, l'humanité de la patrie de Vico. Le 31 décembre, il notait dans le Journal* : « Bonaparte n'a rien connu à l'Italie ».

Qu'est donc l'Italie ? Michelet aurait voulu témoigner pour elle, en rappelant ce qu'il lui devait. En février 1872, il songea à réunir, dans une préface au Prêtre, *ses souvenirs italiens, ses réflexions sur le passé et l'avenir de cette terre d'humanisme. Le 28 février, il lut l'ouvrage de Rey sur Rome et l'Italie. Le surlendemain, vendredi 1^er^ mars, il composa un* « programme ». *La rédaction, commencée le 3, fut achevée le 4.*

Le Journal ne fait plus jamais mention de ce texte, dont le manuscrit, conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, a échappé à l'attention générale. Michelet n'en tira aucun parti ; le Prêtre *ne fut pas réédité de son vivant.*

Dans ces pages ardentes et graves, le précoce lecteur de Virgile, le disciple de Vico, l'historien de la Rome antique, l'exilé de Nervi

1. Cf., en particulier les lettres à Sabatier et Amari, amis de Florence, dans le précieux ouvrage de Th. SCHARTEN, *Les voyages et séjours de Michelet en Italie*, pp. 183 sq.

et de Florence expriment tour à tour leur fidélité et leur confiance. Michelet revit sa vie et, du même élan, les siècles nombreux de l'histoire italienne. Dernier hommage, adieu à l'Italie, qu'il ne doit plus revoir.

Paul VIALLANEIX.

Le temps, parmi tant d'amertumes et de sombres nuages, nous apporte pourtant une chose consolante, certaine, que nos pères ont tant désirée.

Non seulement l'Italie est complète et maîtresse de Rome [1]. Mais la vieille puissance qui tenait Rome à part, comme étrangère dans la patrie commune, s'éteint et disparaît, comme tant d'autres ruines qui, même démolies, couvraient encore la terre, faisaient partie du paysage, et qui, un matin effondrées, ne se révèlent plus que par la poussière qui s'élève et bientôt disparaît.

Chose peu remarquée : Rome, en ses divers âges, a toujours vécu de la ruine de l'Italie. La Rome militaire est née de la mort de vingt peuples italiens. Cette vaillante Italie agricole, osque et tosque, samnite, qui fournit contre Annibal un million de soldats, sous Rome et dans les guerres civiles, en deux cents ans, fut un désert. Sur cela, que de témoignages lugubres ! *Eversosque focos antiquae gentis etruscae...* Puis le désert, à peine des fantômes de villes : *Rarus et antiquis habitator in urbibus errat.*

La Rome papale, si barbare au Moyen Age, aux temps modernes s'étendant, étendit la mort avec elle. La dynastie des Médicis et des Rovère furent la ruine des brillantes cités en qui fleurissait l'Italie. Il n'y a dans aucune histoire d'exemple d'une proscription si vaste et si complète que celle que ces parents des papes Léon X, Clément VII étendirent dans Florence, exilant, ruinant chaque fois des milliers d'hommes, et (on peut dire) : un peuple.

On pourrait dire : la vie de l'Italie, la mort de Rome, c'est une antinomie. Aux temps où prévaut Rome, l'Italie languit, meurt.

Dans le cours de ma longue vie, j'ai bien étudié l'Italie. Non comme on fait, en une fois, avec des impressions rapides et qui s'effacent. Mais souvent, m'imbibant d'elle peu à peu, au lieu d'y chercher une vaine distraction et comme un éblouissement. Tous les dix ans, j'y faisais un voyage, j'en étudiais une contrée [2]. On

1. Michelet se réjouit sincèrement de la prise de Rome, bien qu'elle fût la conséquence du désastre français. Il écrivit à M. Amari, le 1er octobre 1870 : « ... Je suis ravi de vous voir enfin à Rome. *Hoc erat in votis.* Cette belle couronne manquait à l'Italie. La papauté tirait encore de là un prestige, et son vide moral faisait encore illusion ».

2. En mars et avril 1830, Michelet se rendit à Rome par Turin, Gênes, Pise, Florence et rentra en France par Bologne, Milan, Lausanne. En juillet 1838, il visita Venise et le

ne fait pas une telle découverte en une fois. C'est le sérieux, la lenteur de cette étude qui me menait à dire (contre Lamartine et tant d'autres) : L'Italie revivra [1]. Et comment ? Par la mort de Rome.

J'espérais la fin de cet arbre funeste, qui couvrit si longtemps l'Europe de son ombre mortelle. Sans lui, rien ne pouvait venir. Les fleurs de la libre pensée, à chaque siècle, voulaient en vain fleurir. Combien de renaissances sont venues et ont fait effort, essayé de s'épanouir, depuis l'an 1200, toujours séchées ! La renaissance arabo-italienne sous Frédéric II ! Celle des Albigeois, de Toulouse et du Saint-Esprit ! L'héroïque Bohème et Jean Huss ! Enfin le grand rayonnement de la pensée moderne en Shakespeare, Rabelais, Galilée ! Tant de lumières en vain... Une ombre noire subsistait et faisait obstacle au soleil.

Comment se faisait-il que cette ombre, percée, transpercée par le jour de la science, de l'esprit moderne, semblait si forte encore ? C'est que depuis trois siècles la robe noire du prêtre s'était racommodée, semblait consolidée par sa vieille ennemie, l'autorité royale, resavetée par la main de César. Les rois, protestants, catholiques, s'étaient parfaitement entendus dans ce but d'étendre et d'épaissir les vieilles ombres religieuses. Les formes n'y font rien. Peu avant 1800, quand la France eut l'idée de délivrer l'Irlande, Rome écrivit à Pitt : « Nous n'espérons qu'en l'Angleterre ! » Et les prêtres irlandais repoussèrent leurs libérateurs. De même, en cette année 1870, c'est des rois protestants que le pape, en sa chute, eut ses meilleures consolations. La reine d'Angleterre, qui est pape, le pape piétiste de Berlin furent contre l'Italie et de cœur pour le pape de Rome. Papauté, royauté ont un ennemi commun : la liberté, la république, le progrès de l'esprit humain...

Je suis né Italien, anti-romain. Je suis né de Vico et de l'école des jurisconsultes antiques, de leur belle maxime : L'homme est fils de ses œuvres, son artisan lui-même et son vrai Prométhée. Maxime de l'activité libre, fort contraire aux théologiens qui, s'ils sont conséquents, espèrent tout d'en haut, de l'invisible, veulent attendre en attendant, et ne veulent pas même aider Dieu dans le secours qu'il lui demandent.

Je dus à ma famille d'être élevé en dehors de tout culte mystique.

Nord de l'Italie. Il séjourna à Nervi, Gênes, Turin, Acqui, de novembre 1853 à juin 1854. En juillet 1867, il passa quelque temps dans l'Engadine. Enfin, il vécut à Florence de novembre 1870 à juin 1871.

1. Le jugement est sévère. Lamartine croyait lui aussi en l'Italie. Mais il ne voulut point compromettre la position de la France en Europe par un soutien trop actif des partisans de l'unité italienne, lors de son passage au pouvoir.

Vers 1824, je me vouai à cette grande école des sages et je fis l'entreprise de traduire Vico, sa *Science Nouvelle*, son *Antique sagesse de l'Italie*, où il essaie d'en deviner le génie primitif, antérieur à tout monument et qui n'a pas même laissé de ruines.

Ce grand travail et les études multiples et trop diverses que j'y joignis me pesa en 1830 [1]. Je consultai et voici la réponse de mes oracles. Récamier : « Mangez, travaillez moins » ; Magendie : « Vous êtes tel, tout cérébral. Continuez... Seulement vous pourrez bien mourir » ; Edwards aîné : « Continuez ! vivez ! allez en Italie ». Cet excellent ami, que j'ai perdu, esprit fin, vaste et amoureux de toute science, était anglais de langue et très français de cœur, d'une famille galloise, mais né à la Jamaïque.

Son conseil était excellent, et dès Lyon j'étais mieux. Une fois le Mont Cenis passé dans les neiges de mars, à Suse je sentis le soleil italien et fus guéri de tout. Dans le peu de temps que j'avais, je ne pouvais me donner les joies de l'antiquaire, consulter les ruines des cités étrusques assises aux vieux cratères. Traversant à la hâte des paysages pâles de leurs bois d'oliviers, et qui semblent tous des tableaux du Poussin, j'allai tout droit au grand désert romain, et non sans émotion [2] j'aperçus enfin Rome.

Plein du passage sublime de Montaigne sur Rome et des émotions que Luther éprouve en y entrant, je ne demandais pas mieux que d'être aussi ému. Mais ce que j'apportais de dispositions en ce sens passa vite, je dois l'avouer. L'effet mesquin de la Place du Peuple, des petits monuments, fontaines et obélisques, refroidit fort le voyageur. Les palais des neveux des papes, constructions modernes et la plupart du XVII^e^ siècle, rappellent bien plutôt les souvenirs de Louis XIV que ceux de l'Italie. Horace Vernet, alors encore jeune et trônant à Rome avec sa coquette *Judith* [3], était tout le contraire du *genius loci*, du vrai génie de Rome. D'obligeants Allemands, qui me menaient, étaient trop occupés des détails de l'érudition, des problèmes controversés. La Vaticane, fort strictement fermée, m'intéressait ; mais ni temps, ni crédit pour me la faire ouvrir et y faire des recherches [4]. Les col-

1. Michelet avait d'abord écrit : « Ce grand travail et les études fastidieuses qu'il exigeait me pesa en 1830 ».

2. De cette émotion, nulle trace dans le Journal et les lettres du voyage ; le 5 avril, Michelet écrit à sa femme Pauline : « Je reste ici par devoir au milieu de tant de belles choses ».

3. Le 7 avril, Michelet note : « A midi, exposition moderne du Capitole. La *Judith* de Vernet : l'idée religieuse n'y est pas ; elle a quelque chose d'un boucher. Holopherne n'est pas une lourde tête, comme ailleurs ; il rêve d'amour, mais avec un sourire d'outrage ».

4. Michelet déforme librement son souvenir. La Vaticane fut, en effet ouverte tout exprès pour lui, le lundi de Pâques de 1830, grâce à l'ambassadeur de France, M. Bellocq, et il put la visiter à son aise. Cf. dans le Journal : « Dans l'espoir de partir mardi, je vois

lections de tableaux, mêlés de tout siècle et de toute école, m'intéressaient, me fatiguaient par dissonnances...

Tant de décadences diverses, de monuments bâtards et tant de dissonnances, qui peut-être amusent les oisifs, les curieux, pour moi, ils m'accablaient. C'était la semaine de Pâques, mais je préférai ne rien voir. La dissonnance était trop forte. Les bouffonneries qui plaisent tant aux Romains, dans cette ville lugubre, elles m'attristaient à mourir.

Le Colisée [1] est de la décadence et ses martyrs sont incertains. Les catacombes, ces petites percées dans le sable, ont peu d'effet. La Sixtine, toute noire, se voit peu sous cette fumée. Le Vatican, si riche et si mêlé, donne des étourdissements. Donc, je ne voulus plus voir que les rues, la ville, Rome elle-même. J'errai sans guide, comme chien perdu, par des rues toujours les mêmes. Je retombai malade, sentis que pour guérir il me fallait rentrer en Italie.

Depuis, de dix ans en dix ans, j'observai l'Italie en ses parties vivantes, Gênes, Turin, Florence, et notai la ruine universelle de Rome par le monde. Horreur ! un grand cadavre qui conserve sa peau, plus choquant qu'un squelette. En 1869, on vit ce grand spectacle : un concile, mille évêques et personne. De cet égoût, on lève le drapeau de l'Immaculée, énorme hypocrisie [2]. Ils étaient venus des Indes, etc... : la comédie de l'accord du genre humain. Force de la machine toujours subsistante. Horreur ! la diversité jouant l'unité.

D'Evian, où j'étais, je réclamai, non pas pour mille seulement, mais pour des millions, morts vivant toujours [3]. J'appelai au concile un grand peuple, les nôtres, qui vont y venir : les Albigeois, les Hussites, les protestants et la nouvelle église de Galilée. Ils sont morts, ne parleront pas ? Si fait ! ils parleront : hier, cent mille hommes à la fête slave de Jean Huss. Et à mesure qu'ils parleront, vous vous taisez, vous n'avez plus de voix : ... *resonarent triste et acutum*. De Bossuet en de Maistre et de Maistre

M. Bellocq, qui me fait conduire au Vatican par un domestique de l'ambassade. J'erre seul au milieu de ce peuple muet... » En vérité, Michelet était alors trop fatigué pour apprécier la richesse du musée.

1. Voici la première impression de Michelet, notée le soir même du 5 avril 1830 : « Le Colisée : tous les genres de beauté, l'effet pittoresque et l'effet moral. J'aurais baisé la croix de bon cœur. Mais les indulgences... » Et dans une lettre à Pauline du 7 avril : « Je t'envoie des fleurs cueillies au Colisée, où on jetait les chrétiens aux lions, et qui doivent être rougies de leur sang. C'est le seul lieu qui me plaise, c'est sans doute le plus saint du monde ».

2. Le dogme de l'Immaculée-Conception avait été établi par la bulle *Ineffabilis*, le 8 décembre 1854. Le 29 juin 1868, la bulle *Aeterni patris* convoqua un concile œcuménique à Rome pour le 8 décembre 1869. Le vote sur l'infaillibilité pontificale intervint le 13 juillet 1870.

3. Michelet passa le mois de septembre 1869 près d'Evian ; il y acheva *Nos Fils*, défendant le droit des peuples à l'éducation contre la tyrannie spirituelle de l'Église catholique.

en Dupanloup, comme la vie a baissé ! J'écoute, et je n'entends plus rien.

Quel signe est-ce ? Vous n'êtes plus de Dieu, car il est le Dieu de la vie. Un fantôme vous restait, c'est Rome. Fantôme vide, majestueux, qui trompait, il vous a échappé. Au contraire, l'Italie prend son grand caractère d'asile européen (comme Venise, la Hollande, la Suisse), asile d'humanité dans l'église industrieuse de la nature [1].

1. Pour mieux comprendre ce qu'est la nouvelle religion de la nature, qu'on se reporte à la préface du tome III de l'*Histoire du XIX^e^ siècle* : « Le christianisme bâtard, copié de Rousseau, put guillotiner Danton et le parti de la Nature. La Nature, n'en resta pas moins le dieu du dix-neuvième siècle, dans toutes ses écoles et dans l'immensité du peuple ».

UN MOUVEMENT QUIÉTISTE EN ÉCOSSE

L'histoire du christianisme montre que l'élément mystique de la religion reprend une valeur spéciale chaque fois que les moyens extérieurs collectifs de communion avec Dieu se révèlent pour une raison ou pour une autre inadéquats et insuffisants. Quand l'Église est, pour le moment, devenue trop formelle, trop intellectuelle ou trop mondaine, et quand les sacrements et aides de la dévotion semblent ne plus atteindre leur but, on cherche en soi-même un contact direct avec le divin ou on se sent contraint à l'atteindre par l'extase. L'Écosse au XVII^e siècle était obsédée par la querelle entre Presbytérianisme et Episcopalisme, un problème d'organisation ecclésiastique qui avait son parallèle théologique dans la querelle entre calvinistes et arminiens. Dans ce canal, les énergies sociales et politiques, aussi bien qu'intellectuelles et spirituelles, de la période étaient resserrées, contractées et concentrées et, comme on pouvait s'y attendre, quelques-unes des âmes les plus délicates se trouvaient poussées de côté par le courant furieux et rejetées dans les eaux, presque immobiles, quelque peu abasourdies et hésitantes.

Un cas intéressant est celui de Robert Leighton (1611-1684) [1]. Fils d'un âpre controversiste presbytérien [2], il devint ministre presbytérien et signa les Covenants, mais quand Cromwell et les Indépendants l'emportèrent, il accepta d'eux le poste de principal de l'Université d'Edimbourg, et quand Charles II restaura l'épiscopat, il devint évêque de Dunblane et, plus tard, archevêque de Glasgow. Cependant, bien qu'il ait ainsi collaboré avec les partis qui se succédèrent au pouvoir, il n'était pas opportuniste. Ce qui le préoccupait, c'était quelque chose de transcendant aux disputes scolastiques et ecclésiastiques. Dans ses écrits, il n'est jamais las

1. E. A. Knox, *Robert Leighton* (1930) ; D. Butler, *The Life and Letters of Robert Leighton* (1903).
2. A. Leighton, *Sion's Plea against the Prelacy* (1628).

de protester contre cette « théologie polémique, contentieuse qui, peut-on le dire à bon droit, n'a *de science que le nom* »[1]. Il prit une part essentielle dans une saine tentative pour réconcilier Episcopaliens et Presbytériens et il écrivit à ce sujet : « Oh, qui ne souhaiterait pas être en repos à l'écart de toutes ces pauvres luttes, enfantines et futiles ! »[2] Il possédait une forte formation classique et il était aussi familier avec Sénèque que Budé ou Calvin ; mais il lisait surtout les mystiques : saint Bernard, Thomas a Kempis, sainte Thérèse, Tauler, les *Lettres* de Saint-Cyran et, d'une façon toute spéciale, les Platonistes de Cambridge. Son idée maîtresse peut être résumée avec ses propres termes : « Que vos âmes rentrent en elles-mêmes... Chez vous il y a des contentions et des disputes ; dehors, dans les champs, des voleurs ; des cris et du tapage au barreau ; de l'iniquité dans les camps ; de l'hypocrisie dans l'Église ; des contrariétés et de lamentables erreurs partout ». « Retire ainsi ton esprit de toutes les créatures dans un certain silence et repos loin des disputes et de la compagnie de tout ce qui est au-dessous de Dieu ; et quand tu peux y arriver, alors ton cœur est une place convenable et prête pour que ton Seigneur Dieu y demeure afin de s'entretenir avec ton âme[3] ».

En 1699 fut publiée *An Apology for M. Antonia Bourignon*, par George Garden d'Aberdeen[4]. Une citation de Robert Leighton apparaissait sur la page du titre : « Non multum disputandum, nuda enim veritas seipsam validissime tutatur, et probe intellecta, genuina sua luce tenebras omnes dispellit »[5]. Garden suivait la tradition de Leighton. Il était également un ami particulier de Henry Scougall (1650-1678), fils de l'évêque d'Aberdeen et auteur de *The Life of God in the Soul of Man*[6], précieux petit livre de méditations qui fait penser à John Smith[7], le platoniste de Cambridge et qui exerça plus tard une réelle influence sur la famille Wesley[8]. Pendant les dernières années d'une vie bien brève, Henry Scougall enseigna la théologie à Aberdeen. Il avait un amour spécial pour Thomas a Kempis et M. de Renty, faisait

1. *Whole Works of Robert Leighton* (édit. Pearson, 1855), II, 624.
2. Butler, *op. cit.*, 409.
3. *Works*, II, 627, 671.
4. *Remains of John Byron* (Chetham Society), II, 472.
5. Cf. *Works*, II, 624.
6. Publié sous l'anonymat en 1677 : beaucoup d'éditions postérieures, la plus intéressante étant celle de J. Cooper (1892).
7. F. J. Powicke, *The Cambridge Platonists* (1926) ; E. Cassirer, *Die Platonische Renaissance in England* (1932) ; J. Smith, *Select Discourses* (1673).
8. G. D. Henderson, *A Scottish Teacher of the Wesleys (London Quarterly and Holborn Review*, octobre, 1939) ; D. Butler, *Henry Scougal and the Oxford Methodists* (1899).

grand usage des écrits de Henry More et possédait des ouvrages comme la *Theologia Germanica*, les *Opera* de Tauler et les *Entretiens spirituels* de François de Sales. Scougall était à Londres en 1676 avec George Garden. Là, il rencontra Gilbert Burnet [1], bien connu comme historien et comme théologien, qui s'était établi en Angleterre et devait plus tard devenir évêque de Salisbury et un personnage très en vue des cours de Guillaume III et de la reine Anne. Burnet était d'une famille d'Aberdeen et, nous dit-il lui-même, il fut pendant vingt-deux ans intime avec Robert Leighton [2]. Sur le continent il avait rencontré le Quiétisme, en Italie il avait entendu parler de Molinos, en Hollande de Labadie et en France de Renty et, pendant une période, il lut beaucoup de littérature mystique, y compris les écrits de sainte Thérèse, dont il offrit une *Vie* à Henry Scougall [3]. Après la mort de celui-ci, Burnet écrivit une relation, brève mais admirative, sur son ami [4], et George Garden retraça sa vie dans une touchante oraison funèbre [5].

Un autre membre de cette école était James Garden (1645-1726) [6], frère aîné de George, modeste érudit et homme sincèrement religieux, qui fut quelque temps professeur de théologie à King's College, Aberdeen et composa un court traité très caractéristique de l'esprit du groupe, *Comparative Theology*.

Les Garden semblent être devenus enthousiastes d'Antoinette Bourignon [7] peu après la publication de *Light of the World* en Angleterre sous la direction de Pierre Poiret (1696). La brochure de James Garden ne fut publiée qu'en 1699, mais elle reproduisait une conférence prononcée un peu plus tôt à Aberdeen. L'*Apology* de George Garden avait aussi paru en 1699, et elle provoqua en 1701 sa déposition du ministère de l'Église d'Écosse. Par la suite, il participa à la traduction [8] de plusieurs des volumes d'Antoinette Bourignon, y compris *The Renovation of the Gospel Spirit* (1707), et à partir de 1708, il est question d'une maison à Rosehearty [9], dans le Nord de l'Écosse où des sympathisants vivaient

1. Clarke and Foxcroft, *Life of Gilbert Burnet* (1907) ; G. Burnet, *History of His Own Time* (1724, etc.).
2. G. Burnet, *History of His Own Time* (1883, 89).
3. Maintenant à la Bibliothèque de l'Université d'Aberdeen.
4. G. Burnet, *Life of William Bedell* (1685).
5. *Works of Henry Scougal* (1830, etc.).
6. G. D. Henderson, *The Work of a Scottish Mystic : James Garden's Comparative Theology (Church Quarterly Review*, janvier-mars 1940).
7. A. R. Macewen, *Antoinette Bourignon, Quietist* (1910).
8. Note contemporaine sur l'exemplaire de la bibliothèque de New College, Edimbourg. Voir aussi Macewen, *op. cit.*, 10 sq.
9. Lettre inédite du Dr George Cheyne à André Ramsay, 5 juin 1708 (appartenant au Rt. Hon. Lord Clinton, Fettercairn House). Voir aussi A. Honyman, *Bourignonism Displa-*

en communauté à peu près comme les amis de Poiret faisaient à Rhijnsburg près de Leyde. Les deux frères étaient en rapports étroits avec Poiret, qui se chargea de la publication de deux éditions de la *Comparative Theology* (1702, 1708) [1]. George Garden fut l'instrument qui, en Écosse, excita à la pratique de la religion mystique « quelques gens de qualité qui ont été réputés hommes de sens, savoir et probité » [2]. Tout en admettant qu'Antoinette Bourignon avait exprimé quelques « sentiments singuliers », ils acceptaient avec ardeur le but qu'elle se proposait « de persuader aux hommes de retourner à l'Amour de Dieu et de mettre en pratique les Lois de l'Évangile », « de venir à Dieu, non pas par beaucoup de lectures, par un grand savoir, par de hautes spéculations, mais en devenant comme de petits enfants, par la simplicité et la sincérité du cœur, par l'humilité et la prière, en détournant nos désirs de tout le reste et en tournant nos âmes vers Dieu [3] ».

George Garden (1649-1733) [4] était un homme de talent, d'érudition et de piété qui exerça une forte influence personnelle sur les dispositions d'un cercle intéressant d'amis écossais ayant un rang social et un caractère sérieux. Autoritaire et obstiné, il n'était pourtant pas un fou, mais un *gentleman* cultivé, conscient d'une famine spirituelle et capable de tirer, même du bizarre et de l'excentrique, une nourriture spirituelle pour lui et pour les autres. Parmi ceux qui furent influencés par lui on doit mentionner [5] James Ogilvie (Lord Deskford, par la suite Earl of Findlater and Seafield) ; Alexander, 4e Lord Forbes of Pitsligo, le célèbre jacobite ; les frères William et James, plus tard respectivement 14e et 16e Lord Forbes ; Robert Keith, par la suite évêque d'Edimbourg, dont les activités littéraires incluaient des traductions des écrits attribués à Thomas a Kempis et des parties de la traduction latine des *Spiritual Exercises* de John Forbes of Corse ; George Cheyne, docteur en médecine d'Aberdeen, « cet habile médecin, solide chrétien, profond savant, et ami chaleureux » : il vivait à Bath et était bien connu du poète Pope et du romancier Richardson, de William Law et de John Byrom ; George Middleton (cousin de

yed (1710) ; *Remains of John Byrom, loc. cit.* ; *Minutes* inédites du Synode d'Aberdeen, avril 1710.

1. Cf. P. Poiret, *Theologiae pacificae itemque mysticae idea brevior* (1702) et *Bibliotheca mysticorum selecta* (1708). Les deux volumes renferment la *Theologia comparativa* de J. Garden avec, au dessous du titre : « Gemmula grata magis quam magno pondere ferrum ».

2. J. Cockburn, *Bourignonism Detected, Narrative I* (1698). L'auteur était le beau-frère des Gardens : cf. *Fasti Ecclesiae Scoticanae*, nouv. éd., I, 340 sq.

3. G. Garden, *Apology*, 183, 14, 27.

4. G. D. Henderson, *Mystics of the North-East* (Aberdeen University Press, 1934). Dorénavant cité comme *M. N. E.*

5. Renseignements supplémentaires sur ces amis dans *M. N. E.*

Garden), principal de King's College, Aberdeen ; Sir Thomas Hope de Craighall, dans le comté de Fife ; James Cunningham de Barns, dans le même comté, qui tomba sous l'influence des Prophètes des Cévennes et qui mourut prisonnier de guerre jacobite.

L'inspirateur de ce groupe écossais était Pierre Poiret, soit qu'il condamnât « l'esprit d'opinions », « l'esprit de contestation, de disputes, de divisions et de schismes, lequel a ruiné entièrement l'union et la paix », soit qu'il se passionnât pour les mystiques : quoique ce ne fussent que de « saints idiots », il soutenait qu'il n'y avait rien de comparable à leurs expressions dans les Pères, ni nulle part ailleurs [1]. L'œuvre de propagande de Poiret fut facilitée par un médecin aux talents variés, venu d'Aberdeen à Londres, James Keith, qui avait étudié à Leyde, aida George Garden dans la traduction anglaise de quelques-uns des ouvrages d'Antoinette Bourignon et par l'intermédiaire duquel fut distribuée en Grande-Bretagne la littérature mystique envoyée par les Wetstein d'Amsterdam [2].

Après la mort d'Antoinette Bourignon, Poiret s'intéressa à Madame Guyon, et la publication par ses soins du *Moyen court* (1699) marque une nouvelle phase. Des lettres de novembre 1709 indiquent encore que les amis écossais s'appelaient eux-mêmes Bourignonnistes [3], et un Acte de l'Assemblée Générale écossaise de 1710 les désigne ainsi [4], mais une lettre [5] de James Cunningham à André Michel Ramsay du 6 décembre 1709 dit : « Il ne serait pas mal à propos de lire la *Short and Easy Method of Prayer* de Mme Guyon » ; et peu après, nous trouvons le groupe en correspondance avec Mme Guyon, et certains de ses membres en rapports personnels avec elle dans sa retraite de Blois, où l'un d'eux, Ramsay, lui servit de secrétaire du début de 1714 à la fin de 1716. Il existe encore des lettres [6] échangées entre Mme Guyon et Lord Deskford en 1714 et plus tard, mais la correspondance commença évidemment plus tôt. Ramsay signalait en 1715 que le marquis de Fénelon avait lu quelques-unes des lettres écrites par Deskford à Mme Guyon [7]. La bibliothèque du lord contenait beaucoup des

1. P. Poiret, *L'Oeconomie divine* (1687), V, 291 ; VII, 73 sq. Cf. aussi M. Wieser, Peter Poiret (1932).
2. *M. N. E.*
3. Lettre inédite de Lord Forbes of Pitsligo à André Ramsay, 29 novembre 1709 (appartenant à Lord Clinton). Mais cf. George Garden, *Préface de Renovation of the Gospel Spirit*, XXXIX.
4. *Acts of General Assembly* (1843), 444 ; cf. aussi 455.
5. Appartenant à Lord Clinton.
6. *M. N. E.*
7. *M. N. E.*, 95.

écrits imprimés de celle-ci aux côtés des ouvrages de Fénelon et de Poiret et de livres couvrant un vaste champ de la littérature mystique [1]. Les Écossais George Garden, William, Lord Forbes et son frère James furent, ainsi que A. M. Ramsay, présents à la mort de M^me^ Guyon, le 29 mai (9 juin) 1717 [2]. Il existe de nombreuses preuves d'étroites relations spirituelles entre M^me^ Guyon et un groupe écossais qui trouvait qu'aux points de vue ecclésiastique et politique tout allait de travers.

Le rôle joué par Ramsay (1686-1743) [3] est particulièrement remarquable. Durant ses études à Edimbourg, il avait éprouvé un mécontentement spirituel tel qu'il s'était senti obligé d'abandonner son intention de devenir ministre de l'Église d'Écosse. Il se forma en lui un violent dégoût et une véritable haine pour la théologie scolastique calviniste, qui dominait dans ce corps maintenant étroitement presbytérien ; mais il ne put pas trouver le repos de son âme dans le déisme à la mode et il avait trop de respect pour le christianisme pour pencher vers l'athéisme. Il a écrit lui-même : « J'errai çà et là dans les principes vagues d'un Tolérantisme outré, sans pouvoir trouver un point fixe » [4]. Dès avant 1708, il connaissait bien George Garden et son cercle [5]. Quand il abandonna ses études de théologie, il fut reçu dans la maison de Sir Thomas Hope de Craighall, qui était cette année en rapport avec Poiret à Rhijnsburg par le condisciple et ami de Ramsay, James Lundie, qui poursuivait alors ses études médicales en Hollande. Ramsay accepta un précepteurat dans une noble famille écossaise près de Londres et commença une correspondance religieuse avec Lord Forbes of Pitsligo, le docteur Cheyne, James Cunningham et d'autres. Ses tendances apparaissent quand, en juillet 1709, il écrit à Robert Keith : « Je continue à vous embrasser avec la vieille amitié philadelphienne », quand il critique lui-même les « Camizars » des Cévennes et quand il laisse voir sa connaissance de divers types d'écrivains mystiques, de Cassien à Jean de la Croix. Ramsay était à l'occasion en correspondance avec Lundie à Leyde, recevant des nouvelles de Poiret jusqu'à février 1710, date après

1. *M. N. E.*, 41.

2. *M. N. E.*, 143, 146, 150.

3. G. D. Henderson, *Chevalier Ramsay* (Nelson, 1952 ; cité dorénavant comme *C. R.*) A. Chérel, *Un aventurier religieux au XVIII^e siècle* (1926) : contient l'équivalent de la partie correspondante de A. Chérel, *Fénelon au XVIII^e siècle en France* (1917).

4. A. M. Ramsay, *Vie de Fénelon* (1723), 112.

5. Lettres inédites à Ramsay, 1708-1710, appartenant à Lord Clinton ; les détails suivants sont de la même source.

laquelle il ne tarda pas à quitter brusquement son poste et à aller en Hollande [1].

Les *Anecdotes* [2] sur sa vie, que Ramsay dicta à la fin de sa carrière, sont assez confuses et vagues, mais, évidemment, il se mit lui-même en rapport avec Poiret et entendit des leçons de Boerhaave à Leyde ; il était en relations avec Lundie, qui était allé à Utrecht où, en 1710, il prit son doctorat en médecine, puisque la thèse imprimée de celui-ci contient à la fin, un poème d'A. R. [3] Quelques mois doivent avoir été passés en Hollande, mais le pèlerinage de Ramsay n'était pas fini : il alla à Cambrai pour y trouver Fénelon.

Dans un de ses livres [4], Ramsay affirme : « L'an 1710 j'eus l'honneur de voir M. de Cambray pour la première fois ». Les *Anecdotes* nous disent que, déjà à Edimbourg, il avait commencé à connaître la piété de Fénelon et que, pendant la période londonienne qui suivit, il étudia le français et conçut une prédilection pour « le grand Fénelon ». En juin 1709, une lettre de James Cunningham lui recommanda de lire l'*Education* de Fénelon [5]. Fénelon devait plus tard être bien connu dans le cercle de Garden en Écosse, comme le prouvent les bibliothèques qui subsistent, les catalogues et les copies [6], et cela fut en partie dû à Ramsay qui pouvait le nommer « mon cher père » [7] et commencer un de ses ouvrages en déclarant : « Le seul mérite de l'auteur est d'avoir été nourri pendant plusieurs années des lumières et des sentiments » de Fénelon [8]. Longtemps après, il mentionnait son vieil ami d'Hervilly de Devise, évêque de Boulogne, qu'il avait d'abord rencontré dans la compagnie de Fénelon à Cambrai, et il notait : « Nous avons été nourris ensemble chez lui pendant bien des années » [9]. Ramsay semble avoir été avec Fénelon des derniers mois de 1710 jusqu'à la fin de 1713.

Au début de cette période, Ramsay se convertit au catholicisme, étant convaincu par l'Archevêque « qu'on ne peut être sagement

1. *C. R.*, chapitres II et III.
2. Anecdotes de la vie de Messire André Michel de Ramsay (Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence, ms. 1188).
3. *Album studiosorum Academiae Rheno-trajectinae* (1886), 112 ; *Album Promotorum Acad. R-T.* (1936), 97 ; Innes Smith, *English-Speaking Students of Medicine at Leyden*, (1932), 145 ; J. Lundie, *Disputatio de Arteriis et Venis* (1710), Brit. Mus., 1185, k. 17 (22).
4. *Vie de Fénelon*, 110.
5. Appartenant à Lord Clinton.
6. *M. N. E.*, 41, 46, 51, 179, 197.
7. *M. N. E.*, 95 : *C. R.*, 50.
8. A. M. Ramsay, *Essai philosophique sur le gouvernement civil* (1721).
9. Lettres inédites d'A. M. Ramsay à F. Kennedy, 18 août, 10 et 22 octobre 1742 (appartenant au Col. J. K. Macfarlan, East Hall Farm, Blackford, Yeovil).

Déiste sans devenir Chrétien, ni philosophiquement Chrétien sans devenir Catholique »[1]. Il allait bientôt écrire sa *Vie de Fénelon* (1719), surveiller la publication d'une édition des *Œuvres* de Fénelon, suivre dans une certaine mesure *Télémaque* dans ses propres *Voyages de Cyrus* (1727) et imiter aussi son maître dans certaines publications moins considérables sur l'éducation et la politique[2], restant toute sa vie son admirateur enthousiaste et dévoué et étant considéré (même par les Encyclopédistes) comme une telle autorité sur Fénelon que Chérel peut le définir : celui « qui a contribué plus que tout autre à faire naître et à répandre l'idée de la Tolérance de Fénelon »[3]. Quand, en 1730, Ramsay fut reçu Docteur *honoris causa* à Oxford, l'accent fut mis sur ses liens avec Fénelon, le promoteur usant des mots : « Quod instar omnium est, Fenelonis magni archipraesulis Cameracensis alumnum praesento vobis »[4].

Au début de 1714, nous trouvons Ramsay à Blois, où il servait de secrétaire à M^me^ Guyon et était particulièrement chargé de sa correspondance avec les étrangers qu'on appelait « Trans ». Les preuves de son activité de secrétaire[5] jusque vers la fin de 1716 se trouvent dans les archives du Séminaire de Saint-Sulpice à Paris et dans le chartrier de Cullen House (Banffshire, Écosse), château des descendants de Lord Deskford. Le 24 novembre 1714, Ramsay écrivait à Deskford : « Je vous prie de garder toujours une copie des lettres que je vous écris de la part de N. M. Il faut en faire faire quelque jour un recueil et les envoyer à Dr. K. afin qu'il les envoye avec les autres écrites aux amis à Mr P...t »[6]. Les volumes de lettres plus tard publiées montrent avec quel enthousiasme ces lettres furent de fait très souvent conservées.

Les Écossais ne sont pas spécialement surexcitables ou émotifs, et on peut observer que, de façon générale, l'intérêt qu'ils portèrent au mysticisme fut sobre et prudent. Cela peut expliquer pourquoi le Platonisme de Cambridge avec sa modération et son bon sens les attira particulièrement. Trois chefs de file provoquèrent spécialement l'admiration de Ramsay : Sir Isaac Newton, « le prince des philosophes modernes »[7] ; Fénelon, « un aigle qui

1. *Vie de Fénelon*, 145 f.
2. Chérel, *Fénelon*, 51, 79 ff.
3. Chérel, *Un aventurier*, IX.
4. Nemeitz, *Vernünftige Gedancken*, IV, (1741). Voir *C. R.*, 141 f.
5. *M. N. E.* ; *C. R.*, chapter V. Voir aussi *Remains of John Byrom*, II, pp. 1, 106 : « Mr Law said of Madam Guion, that though she was much more prudent than Mrs Bourignon, yet carried away, that she played at cards with Ramsay ».
6. *M. N. E.*, 88.
7. A. M. Ramsay, *Discours sur la theologie et la mythologie des payens* (appendice des *Voyages de Cyrus*, 1730, 38).

vole vers le soleil, y puise, et en rapporte la lumière, pour éclairer et enflammer l'univers »[1] ; et le Platoniste de Cambridge, Ralph Cudworth, « le savant Docteur »[2]. Ce fut chez ce dernier qu'il trouva le plus d'appui pour quelques-unes de ses théories les plus surprenantes ; mais nous observons qu'il regarda toujours avec méfiance les prétentions à une inspiration surnaturelle. Il ne fut pas convaincu par les Prophètes français ; et, quoiqu'il se montrât passionné chaque fois qu'il avait une occasion d'attaquer Spinoza[3], la méthode mathématique de ce génie philosophique était son idéal, tandis que ses seuls doutes sur Henry More[4], qu'il décrit comme « un esprit sublime, profond et vaste », mais « philosophe par sauts et par bonds », étaient dus à la faiblesse de ce Platoniste de Cambridge en démonstration et en logique, ainsi qu'à sa tendance à se laisser emporter par son intuition, de sorte que chimère et vérité se mêlaient dans ses théories. Malgré tout son tolérantisme, Ramsay ne fut jamais tenté d'abandonner la pratique des exercices religieux du catholicisme, quelles que pussent être les suggestions du Quiétisme quant à l'inutilité des aides de la dévotion et des sacrements dans le cas d'une âme en communion avec le divin[5]. C'est en conformité avec ce trait de son caractère qu'il s'accorda avec la duchesse de Sully pour appréhender que Pierre Poiret n'introduisît dans son écrit sur M^me^ Guyon[6] trop de miracles, de prophéties et d'inspirations, comme il jugeait que cela avait été fait dans les publications sur Antoinette Bourignon.

Les *Anecdotes* ne mentionnent pas M^me^ Guyon, mais l'éloge sans réserves que fait Ramsay de son caractère et de son message frappe dans sa *Vie de Fénelon* et d'un bout à l'autre de sa correspondance. Dans une lettre de 1738, nous le voyons mentionner « mon cher Père, l'Archevêque et ma Mère encore plus chère, M^me^ Guyon » ; et il continua jusqu'à la fin de ses jours à employer un vocabulaire qui rappelait qu'il avait, dans sa jeunesse, été son familier[7].

1. A. M. Ramsay, *Le Psychomètre* (in *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts*, Trévoux, avril 1735), 710.
2. A. M. Ramsay, *Philosophical Principles of Natural and Revealed Religion* (Glasgow, 1748-49), II, 58. Voir aussi la préface où Ramsay ajoute sur Cudworth : « His work is a confused heap of pearls and precious stones ».
3. *C. R.*, 123, 215 ff, etc. : également Ramsay, *Philosophical Principles* ; *Le Psychomètre*, 705 ff.
4. A. M. Ramsay, *Le Psychomètre*, 704 f.
5. *C. R.*, 35. Cf. aussi la lettre de Ramsay à F. Kennedy, 1738 (appartenant à Col. J. K. Macfarlan) : « Lady Ramsay and I went this morning which is the Festival of the Transfiguration to beg of our Dear Little Master to transport you for a moment from Mount Calvary to Mount Tabor ».
6. *M. N. E.*, 143 f, 151 f, 159, 189 ; *C. R.*, 52 ff, 75 ff.
7. Lettres à Francis Kennedy (appartenant au Col. J. K. Macfarlan).

Grâce à ses relations avec Fénelon, Ramsay fut quelques années précepteur chez les Sassenage ; grâce à ses rapports avec Mme Guyon, il résida un moment à l'hôtel de Sully ; et ce fut de nouveau en grande partie à cause de l'intérêt porté à Fénelon qu'il passa la fin de sa carrière sous le patronage des Bouillon. Il était intime avec des Français aussi favorables au Quiétisme que le duc de Charost et le marquis de Fénelon. Un autre groupe auquel il appartenait se composait des exilés jacobites de Paris. Grâce à leur influence, il occupa pendant une brève période le poste de précepteur du prince Charles Edouard Stuart à Rome, il entra en contact avec la Cour de France, devenant chevalier de Saint-Lazare et Knight Baronet, et épousant une fille de Sir David Nairne, un *civil servant* jacobite très respecté. De plus, en tant qu'homme d'aspirations littéraires et philosophiques, de talents non médiocres et de beaucoup d'énergie et d'enthousiasme, il connut des sommités telles que d'Argenson, Voltaire, Montesquieu, Fontenelle, Louis Racine, J. B. Rousseau, Jonathan Swift, David Hume, Francis Hutcheson et Alexander Pope. Ses *Voyages de Cyrus* le firent largement connaître des deux côtés de la Manche, son *Histoire de Turenne* (1735) conserve de la valeur et les *Philosophical Principles of Natural and Revealed Religion* (1748-1749), livre posthume qu'il regardait comme l'ouvrage de sa vie, ont beau avoir été un échec lors de leur publication et être marqués par une idiosyncrasie surprenante, ils ne sont pas une simple curiosité théologique, mais restent utiles à cause de la lumière qu'ils jettent sur la pensée de cette période [1].

André Michel Ramsay n'était pas un personnage très important mais il avait une personnalité, un esprit actif et des convictions pour lesquelles il souffrit, il suscita l'affection d'un cercle exceptionnellement large d'amis, parmi lesquels se trouvaient des hommes distingués dans différentes sphères et il présente un intérêt particulier à cause de son intimité avec Poiret, Fénelon et Mme Guyon et encore plus comme représentant une tendance obscure et quelque peu surprenante, mais nullement négligeable, dans la religion écossaise. Nous pouvons compléter le croquis de ce groupe écossais par quelques phrases d'une lettre qu'un de ses membres écrivait à un autre en 1715 : « La dernière lettre que j'aie reçue d'André Ramsay, outre un souvenir et des salutations affectueuses adressées à votre Seigneurie et à ceux que vous con-

1. Des détails plus précis, fondés surtout sur des lettres contenues dans les Stuart Papers (Round Tower de Windsor Castle) se trouvent dans *C. R.*

naissez, faisait mention de la récente maladie de M. S. M. (ma sainte mère, Mme Guyon)... Supplions continuellement notre cher Petit Maître de prolonger cette vie précieuse... Mon cher Lord, mon esprit est souvent présent avec vous devant notre béni Petit Maître en union avec notre chère Mère... Ne nous laissons jamais arrêter par les nombreux obstacles qui sont jetés sur notre chemin ni même n'y faisons pas réflexion, mais en leur accordant aussi peu d'attention que possible, abîmons nous dans le Rien où repose notre seule sauvegarde, et là nous serons ce qu'Il veut faire de nous. Quant aux pensées mélancoliques, au tumulte et à la multiplicité, *Laisser tomber et outre passer* sont des règles à ne jamais oublier. Puisse Notre Seigneur être votre force et votre tout »[1].

G. D. Henderson.

(Traduction Jean Orcibal)

1. *M. N. E.*, 98 f.

POUR LE 150e ANNIVERSAIRE DE LA MORT D'ALFIERI

ALFIERI ET CHATEAUBRIAND

« Point d'intelligence, si favorisée qu'elle soit, qui n'ait ses susceptibilités, ses défiances : on veut garder le sceptre, on craint de le partager, on s'irrite des comparaisons... Je n'ai jamais senti le besoin de me taire quand j'ai admiré ».

Ainsi parle Chateaubriand à propos de Byron et de Mme de Staël, dont le silence à son égard l'emplit d'amertume.

Certes, on ne peut accuser Chateaubriand de n'avoir pas nommé Alfieri. Il parle avec émotion de sa fin, dans la *Lettre à Fontanes* ; la *Préface Testamentaire* le mentionne parmi ses pairs morts avant lui : « Alfieri, Canova et Monti ont disparu ». A trois reprises, dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, il cite de longs passages de la *Vie* d'Alfieri par lui-même. Cependant, il nous paraît probable que Chateaubriand a pensé au grand Piémontais beaucoup plus encore qu'il ne l'a dit ; que le parallèle entre eux deux s'est imposé à son esprit avec une continuité et une évidence qui ne lui plaisaient pas beaucoup ; et même que l'influence d'Alfieri a été réelle sur son œuvre, sans qu'il l'ait jamais confessée.

Quel fut son premier contact avec Alfieri ? C'est fort probablement à Londres qu'il a lu les *Tragédies* [1], dans l'édition Didot, terminée en 1789 et largement répandue à l'étranger. Il lisait beaucoup en préparant l'*Essai sur les Révolutions*, et Charlotte Ives « désirait particulièrement connaître les auteurs italiens ». Sans doute a-t-il remarqué le Commentaire de *Saül* (*Parere dell' autore*, écrit en 1788), où le poète mécréant, plus de dix ans avant le *Génie du Christianisme*, glorifie la Bible comme source

1. Il eût pu déjà les lire à Paris, où il séjourne en même temps qu'Alfieri et voit comme lui les débuts de la Révolution (1789-91). Il dut entendre parler du poète grand seigneur ; ils avaient des relations communes (La Harpe). Mais le hasard ne les mit pas en présence ; et il semble avoir peu lu alors.

d'inspiration poétique. On pourrait supposer que ce *Saül* a excité l'émulation de Chateaubriand, et qu'il est en partie responsable de son malchanceux essai tragique : *Moïse* ; c'est du moins ce que semblait penser Lamartine après une lecture à l'Abbaye-aux-Bois. « Cela ressemblait aux tragédies en monologues du Piémontais Alfieri, ce faux Sénèque d'une fausse Rome [1] ». Rien de plus injuste pour Alfieri. Nul rapport entre la sombre magnificence de *Saül* et la froideur de *Moïse*. C'est de Racine que Chateaubriand est ici l'émule maladroit.

Mais il est une de ses œuvres qui n'est point théâtrale et qui me semble bien plus réellement inspirée d'une tragédie alfiérienne ; c'est... *René*. Je ne sache pas qu'on ait beaucoup remarqué le passage de la *Défense du Génie du Christianisme*, où l'auteur dit avoir hésité sur le choix du thème de *René*. Pour la punition du héros, il lui fallait un de « ces malheurs qui appartiennent moins à l'individu qu'à la famille de l'homme et que les anciens attribuaient à la fatalité », ainsi, un amour incestueux. « J'aurais choisi le sujet de Phèdre s'il n'eût été traité par Racine ». Et une note de la première édition (supprimée par la suite) ajoute : « J'ai rejeté comme trop abominable le sujet de Myrrha ».

Qui donc lui en avait donné l'idée ? Il peut l'avoir simplement puisé, comme Alfiéri, dans Ovide, qu'il vient d'ailleurs de nommer. Mais alors, comment expliquer la ressemblance de situations, d'expressions, de ton [2], entre le drame de Mirra, éprise de son propre père, et celui d'Amélie ? Elles ont, il est vrai, un prototype commun : la Phèdre de Racine ; mais Amélie est beaucoup plus proche de Mirra, vierge comme elle. Comme elle, elle voit l'objet même de sa passion coupable l'interroger, en la pressant dans ses bras avec la plus pure affection, sur la cause de sa mélancolie ; puis, reconnaître le mal d'amour, exiger une confidence... René imagine qu'Amélie « avait peut-être conçu une passion pour un homme d'un rang inférieur » et tout comme le père de Mirra, la presse d'avouer, excusant, acceptant par avance cette passion, même indigne... L'une et l'autre doivent s'arracher à des bras trop chers, défendre leur secret dans la situation qui rend le plus difficile de le garder ; l'une et l'autre se confessent indirectement en enviant le bonheur de celle qui, sans crime, peut ou pourra aimer l'objet de leur inavouable flamme. « Heureuse ma mère, dit Mirra, à qui du moins il sera permis de mourir à

1. *Cours familier de littérature*, t. IX.
2. La première version de *René* (1802), plus explicite sur l'amour d'Amélie, est, chose remarquable, la plus proche du drame d'Alfiéri ; c'est à ce texte réédité par Armand Weil, que nous nous référons.

tes côtés ! » Ainsi parle Amélie de la future épouse de son frère. Toutes deux ne voient de salut que dans la fuite, l'une au couvent, l'autre dans la maison d'un époux ; toutes deux ne laissent échapper la vérité qu'à l'instant de mourir ; car Amélie aussi, sous le drap funèbre, meurt au monde. Mais plus que les faits, les deux histoires ont en commun l'art de ménager un secret ; à peine entrevu par transparence, révélé à la fin ; et cette retenue, cette délicatesse, ces allusions mystérieuses, cette atmosphère de « chasteté brûlante » (*René*) et d'harmonieuse mélancolie ; ce voile de grâce sur les désordres de l'âme. Avec, pourtant, une différence capitale : le drame d'Amélie est une protestation contre le caractère désespéré du drame de Phèdre ou de Mirra, victimes de la colère des dieux, innocentes et pourtant coupables, qui expirent avec le sentiment d'une irrémédiable souillure : « Je meurs impie », dit Mirra. Il y a de plus, dans *René*, la miséricorde et l'espérance chrétiennes ; et tandis que le père de Mirra détourne les yeux de la mourante, le frère d'Amélie pardonne à la « chaste épouse de Jésus-Christ ». La scène de l'église fait pendant à celle du temple, où Mirra s'immole en épousant Périée, non moins qu'Amélie en prenant le voile. Mais ces deux scènes, également dramatiques, tournent autrement : tandis que Mirra défaille, Amélie triomphe. Chateaubriand nous assure avoir voulu « démontrer la nécessité des cloîtres pour certains malheureux et pour ceux-là même qui sont les plus grands » : donc, pour les amours condamnées. Nous pouvons l'en croire : c'est un tort de minimiser, comme on a coutume de le faire, le caractère chrétien de *René*.

8 octobre 1803 : Alfieri meurt à Florence ; et l'auteur déjà glorieux du *Génie*, secrétaire d'ambassade à Rome, venu à la rencontre de Pauline de Beaumont, arrive juste à temps pour assister à la mise en bière de celui qu'il classait déjà, dans son cœur, parmi ses pairs. « Sa physionomie me parut noble et grave... » Chateaubriand voit alors l'amie d'Alfieri, la comtesse d'Albany, ainsi que leur familier, le peintre montpelliérain Xavier Fabre ; ils ont une ou plusieurs conversations, où il est certainement déjà question du monument funéraire du poète, et de ses œuvres posthumes : dès sa mort, la grande préoccupation de M^me^ d'Albany et le but de toute sa vie, fut de faire élever l'un, et de faire paraître les autres [1]. Chateaubriand dut s'engager plus ou moins à publier

1. Cf. C. Pellegrini, *La Comtessa d'Albany e il salotto del Lungarno*. Naples, 1951.

quelque écrit à la mémoire d'Alfieri : sans doute pensait-il l'envoyer à Fontanes, à qui il avait promis des lettres pour le *Mercure*. (Il ne devait lui tenir parole qu'une fois, à la veille de quitter définitivement Rome : mais ce fut l'immortelle *Lettre sur la Campagne Romaine*.) Chateaubriand dut demander (ou Fabre proposer) quelques documents pour ce futur écrit. Le paquet de Fabre, envoyé à Rome au cardinal Consalvi, ne fut remis au destinataire qu'avec un certain retard : entre temps Chateaubriand s'était brouillé avec le cardinal, et on sent un certain agacement dans sa réponse à Fabre [1], (datée du 28 décembre : mais fut-elle immédiate ?) où il l'engage à prendre désormais les voies les plus directes, qui sont les plus promptes et les plus sûres... Il croit nécessaire de rassurer Fabre, qui devait avoir manifesté quelque inquiétude : « Soyez sûr que je ne publierai rien sur le Comte Alfieri qui puisse vous être désagréable, et surtout à son admirable amie... Si les circonstances me le permettent, je vous soumettrai mon travail avant de l'envoyer à l'imprimerie ».

Le « travail » se réduisit à quelques paragraphes de la *Lettre à Fontanes* ; lesquels d'ailleurs semblent annoncer autre chose, qui ne vint pas : « Je tiens de la bonté d'une personne qui lui fut bien chère, et de la politesse d'un ami du Comte Alfieri, des notes curieuses sur les ouvrages posthumes, les opinions et la vie de cet homme célèbre. La plupart des papiers publics, en France, ne vous ont donné sur tout cela que des renseignements tronqués et incertains. En attendant que je puisse vous communiquer mes notes, je vous envoie », etc.

Que contenait le paquet de Fabre ? Chateaubriand le remercie de son « excellente notice ». S'agissait-il seulement de notes du peintre, ou aussi, comme le croit M. Carlo Pellegrini [2], de pages détachées de la *Vie* inédite, probablement choisies à la gloire de M^me^ d'Albany, et pour justifier celle-ci de certaines rumeurs auxquelles Chateaubriand eût pu ajouter foi ? Il y avait au moins un feuillet écrit par Alfieri : l'épitaphe latine composée à l'intention de son amie et insérée par lui dans les dernières pages de la *Vita* ; on peut présumer que cette page n'était pas la seule ; en tout cas la notice de Fabre ne pouvait que contenir des renseignements sur ces mémoires, — qui sont déjà des Mémoires d'outre-tombe.

Or, c'est juste à ce moment — en novembre, dit M. Levaillant [3],

1. Citée par A. von Reumont, *Die Gräfin von Albany*, Berlin, 1860, II, p. 358.
2. *Op. cit.*, p. 121.
3. *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Levaillant, t. I, Introduction, p. x.

mais peut-être seulement en décembre, une fois guéri de sa jaunisse et libéré de toute tâche par sa nomination dans le Valais, — que Chateaubriand conçoit pour la première fois l'idée d'écrire les Mémoires de sa vie. Il annonce cette intention à Joubert dans une lettre de décembre, dont la date n'est pas précisée. Ce projet embrassait-il toute sa vie, comme les Mémoires d'Alfieri qui font une large part à l'enfance et à l'adolescence ? De quelques lignes retrouvées, Chateaubriand devait conclure plus tard que suivant sa première idée, les Mémoires ne commençaient qu'en 1800 : « Dans ce plan que je me traçais, dit-il, j'oubliais ma famille, mon enfance, ma jeunesse [1] ». Mais ne donne-t-il pas à ces lignes une portée qu'elles n'avaient pas ? Une lettre à Fontanes, datée du 21 décembre — donc contemporaine des lettres à Joubert et à Fabre, — nous montre que dès lors il envisageait sa vie dans son ensemble et dans ses contrastes romanesques, et qu'il en appréciait la valeur poétique : « ... un homme qui comme moi a éprouvé tant de fortunes diverses en si peu d'années, qui a passé du métier des armes à celui d'écrivain, de la cour d'un roi à celle d'un grand homme, qui a été voyageur, exilé, riche, pauvre... » etc. Comment eût-il négligé de tels éléments d'intérêt ?

N'est-il pas vraisemblable que ce projet, subitement conçu et d'ailleurs aussitôt abandonné, s'était formé en son esprit à la lecture des documents de Fabre sur les Mémoires d'Alfieri ? Sans doute Chateaubriand était porté, par nature, à l'auto-biographie. Mais pourquoi ce projet *à ce moment-là*, chez cet homme de trente-cinq ans orienté vers l'avenir ? Le fait même que le dessein ne fut pas mis à exécution, — il n'était pas mûr, — semble prouver qu'il lui fut suggéré de l'extérieur. Il avait, direz-vous, un autre illustre modèle : Rousseau. Mais c'était plutôt un repoussoir. L'antipathie qu'inspirait alors à Chateaubriand l'écrivain plébéien et cynique ne l'incitait pas à rivaliser avec lui. Il en était autrement pour l'altier gentilhomme piémontais dont la figure respirait la grandeur.

Il nous semble certain que la mort de Pauline de Beaumont — le 4 novembre, moins d'un mois après celle d'Alfieri — établit dans l'esprit de Chateaubriand un parallèle entre deux couples d'amants illustres séparés par la mort. Dès le dernier soupir de Pauline, il conçoit l'idée du monument funéraire à St. Louis-des-Français (relation du 8 novembre) : n'a-t-elle pas été inspirée par le projet du monument à Santa Croce ? Pourquoi citer, dans la

1. *Id.*, t. II, pp. 121-2.

Lettre à Fontanes, comme une chose qui l'avait singulièrement touché, l'épitaphe conçue par Alfieri pour Louise de Stolberg ? pourquoi, sinon parce qu'il médite un hommage semblable à Pauline de Montmorin ? (Les deux épitaphes n'auront, d'ailleurs, rien de commun, sinon la mention du donateur ; plus discrète de la part de Chateaubriand). Mais il quitte Rome, les événements se pressent, et le souvenir du poète mort s'estompe, comme celui de la pauvre Hirondelle... Il devait le retrouver, au retour du voyage en Orient.

Les œuvres posthumes d'Alfieri paraissent en 1806, imprimées à Florence, mais avec la fausse date de Londres, 1804. C'est selon Chateaubriand lui-même, à l'automne de 1807 et pendant l'hiver suivant que, retiré à la Vallée-aux-Loups, il reprend son projet de Mémoires, et dès lors y travaille en même temps qu'aux *Martyrs*. Toutefois le grand démarrage paraît dater de 1809. Le manuscrit de 1826, (publié par M. Levaillant en 1948), porte le titre : *Mémoires de ma vie commencés en* 1809 [1]. Il débute par un préambule, daté de la Vallée-aux-Loups, automne 1809, et supprimé par la suite [2]. Or, c'est en 1809 qu'a paru la traduction française de la *Vita* d'Alfieri [3]. On ne peut qu'être troublé par cette nouvelle coïncidence ; surtout quand on rapproche le préambule de 1809 de la préface d'Alfieri.

L'un et l'autre donnent, comme raison de leur entreprise, la crainte que leur vie ne soit déformée par un biographe irresponsable. « Il est certain, — dit Alfieri, — qu'après ma mort quelque libraire, pour tirer plus d'argent d'une nouvelle édition de mes œuvres, la fera précéder de ma Vie. Et celle-ci sera vraisemblablement écrite par une personne qui m'aura connu point du tout ou mal ; qui en aura recueilli les matériaux de sources douteuses ou partiales ; et cette vie en sera un peu moins véridique que celle que je puis donner moi-même ». Et que dit Chateaubriand ? « ... Ma vie appartenant au public par un côté, je n'aurais pas échappé à tous ces faiseurs de mémoires, à tous ces biographes marchands qui couchent le soir sur le papier ce qu'ils ont entendu dire le matin dans les antichambres... Tout homme qui a joué un rôle dans la société doit, pour la défense de sa mémoire, laisser un monument par lequel on puisse le juger ».

« Je suis résolu à dire toute la vérité », ajoute Chateaubriand ; mais ceci n'infirmait pas l'engagement pris en 1803, dans la lettre

1. Date remplacée, dans la rédaction définitive, par celle de 1811.
2. Cité dans les *M. O. T.*, éd. Levaillant, t. I, App. I, p. 547.
3. *Vie de Victor Alfieri traduite de l'italien*, Paris, Nicolle, 1809, 2 vol.

à Joubert, que devaient reproduire les *Mémoires* : « Je n'entretiendrai pas la postérité du détail de mes faiblesses ». « Si je n'ai peut-être pas — avait dit Alfieri — le courage ou l'indiscrétion de dire de moi tout ce qui est vrai, je n'aurai certes pas la lâcheté de dire une chose qui ne soit vraie ». Mais l'un et l'autre s'engagent à épargner autrui. « Je n'entreprends ces Mémoires, dit Chateaubriand, qu'avec le dessein formel de ne disposer d'aucun nom que du mien propre dans tout ce qui concernera ma vie privée ». Et Alfieri : « Je ne nommerai presque personne, et ne préciserai le nom que dans les choses indifférentes ou louables ».

D'autres motifs, psychologiques et sentimentaux, sont donnés par Chateaubriand : « rendre compte de moi à moi-même... expliquer mon inexplicable cœur... » Dans la conclusion de sa première partie, Alfieri disait aussi : « Converser de moi avec moi-même... Mon esprit s'étant suffisamment exprimé dans mes autres œuvres, donner ici un épanchement à mon cœur ».

Il est impossible de fournir la preuve que dès 1809, Chateaubriand a lu la *Vie* d'Alfieri. Celle-ci ne figure pas dans le catalogue [1] de sa bibliothèque, vendue en 1817 : mais « beaucoup de livres qui ne sont pas portés sur la notice » furent vendus aussi. Nous savons seulement que plus tard, et dans les années où il travaillait le plus activement à la rédaction des *Mémoires*, Chateaubriand possédait cette traduction parue en 1809, car c'est elle qu'il cite textuellement à trois reprises dans les *Mémoires*. Et nous avons le témoignage de Marcellus [2] : « L'auteur lisait volontiers, pour se distraire dans ses voyages, *bien plus que pour les imiter* [3], les Mémoires d'Alfieri... « J'aime mieux, me disait-il, ses mémoires que ses tragédies. Là, au moins, on trouve de temps en temps du naturel, et il n'y en a d'aucune sorte sous le style roidi, froid et pompeux de ses drames ». Marcellus n'exagère-t-il pas le mépris de René pour l'auteur de *Mirra* ? L'opinion qu'il exprime ici était celle d'un autre de ses amis, Lamartine, et de presque tous les Français de son temps.

Revenons aux trois importantes citations de la *Vita* dans les *Mémoires d'Outre-tombe*. La première en date [4] (dans un chapitre écrit à Rome, en 1829), concerne Mme d'Albany. « Alfieri, dit Chateaubriand, vit à Florence la femme du Prétendant et il l'aima pour la vie ». Est-ce à Juliette Récamier qu'il pensait, en recopiant

1. « Notice de bons livres provenant de la bibliothèque de M. de Chateaubriand », reproduite par Marcel Duchemin, *La bibliothèque de Chateaubriand*, Paris, 1932.
2. Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, Paris, 1859.
3. C'est nous qui soulignons. La protestation est-elle de Marcellus ou de Chateaubriand ?
4. *M. O. T.*, éd. Levaillant, t. III, pp. 429-30.

cette belle page à la gloire d'un amour qui survit à la beauté passagère, et croît dans une ascension intérieure où chacun entraîne l'autre : « ... Mon cœur s'élève, devient meilleur et s'adoucit par elle, et j'oserais dire la même chose du sien, que je soutiens et fortifie ». Il est dommage que Chateaubriand, manquant ici à la parole autrefois donnée à Fabre, se fasse l'écho de médisances sur la fidélité de la comtesse : l' « admirable amie » de 1803 a perdu son auréole...

Alfieri reparaît dans l'humoristique chapitre intitulé : « Présomption [1] ». Chateaubriand y veut démontrer que les grands écrivains « ont été de grands hommes d'État, quand ils ont daigné descendre aux affaires », et rappelle qu'Alfieri, refusant une ambassade, mettait les dépêches diplomatiques bien au-dessous des tragédies... Ainsi Chateaubriand, retiré de l'arène, (ce chapitre est postérieur à 1830), a fini par accepter cette hiérarchie des valeurs, où les lettres dominent la politique, et qu'Alfieri avait d'emblée adoptée : ici encore le fier Piémontais lui est un maître.

La troisième citation [2], la plus importante, et la dernière en date, s'insère dans le récit du voyage à Marseille en 1802 ; récit écrit en 1838 au retour d'un autre voyage à Marseille. « Si les Mémoires d'Alfieri eussent été publiés en 1802, je n'aurais pas quitté Marseille sans visiter le rocher des bains du poète [3] ». La page citée nous montre celui-ci, assis sur le sable, le dos appuyé contre un rocher qui lui dérobait la vue de la terre. « Je n'avais plus devant moi que le ciel et la mer. Entre ces deux immensités qu'embellissaient les rayons d'un soleil couchant, je passais, en rêvant, des heures délicieuses, et là je serais devenu poète, si j'avais su écrire dans une langue quelconque [4] ». Et Chateaubriand commente : « Cet homme rude est arrivé une fois au charme de la rêverie et de l'expression ».

Une fois ? C'est ainsi qu'il parle d'un livre qui lui était si familier ? Pouvait-il méconnaître qu'Alfieri, (ainsi que l'a remarqué M. Teresio Napione [5]), était un frère, un illustre frère, de René ? Certes on ne pouvait accuser l'auteur de la *Vita* et l'auteur de *René* de s'être plagiés l'un l'autre, alors que ces deux œuvres naissaient à peu près en même temps, de façon totalement indépendante : Chateaubriand était donc tout à son aise pour recon-

1. *Id.*, t. III, p. 541.
2. *Id.*, t. II, p. 70.
3. Ceci semble prouver l'intérêt que Chateaubriand portait déjà à Alfieri, avant la funèbre rencontre de 1803.
4. Nous reproduisons ici la traduction (parfois inexacte) utilisée par Chateaubriand.
5. Teresio Napione, *Studi sulla fortuna di Chateaubriand in Italia*. Torino, 1928.

naître cette ressemblance ; il ne l'a pas voulu ; et nous devons présumer, à notre tour, que cette injustice est née d'une jalousie inavouée, d'un désir d'être unique : « On veut garder le sceptre, on craint de le partager, on s'irrite des comparaisons ».

Chateaubriand voulait rester le père de toutes les mélancolies et de tous les enchantements : il ne pouvait reconnaître, à tant de pages de la *Vie*, un autre René qui n'était point né de lui : ce jeune homme de dix-huit ans qui, noble, riche, libre et de figure avenante, retrouvait partout « la satiété, l'ennui, la douleur », (cela sans aucun motif encore : c'est exactement le « vague des passions ») ; cet adolescent qui se complaît aux « idées les plus funestes et lugubres », et les va « ruminant tout seul sur les plages sonores de Chiaja et de Portici... ne trouvant jamais paix ni repos et ne sachant ce que je désirais... pleurant abondamment sans savoir pourquoi ». Toutes les douceurs de la mélancolie, « malinconia dolcissima »... il les a savourées et mélodieusement rendues. Peut-être à travers la traduction, Chateaubriand perdait-il les grâces du texte ; peut-être a-t-il ignoré les sonnets ? — La musique surtout, l'aimable musique napolitaine fait résonner chez le René italien « un interminable écho de mélancolie ».

Tout ce que Chateaubriand devait exprimer, dans ses *Mémoires*, des puissants effets de la musique sur sa nature : « La musique me cause un plaisir mêlé de souffrance ; si je l'entendais à certaines heures... je deviendrais fou... » tout cela se trouve déjà dans la *Vita* : « Elle est l'agitatrice la plus puissante et indomptable de mon âme, de mon cœur et de mon intelligence... Rien n'éveille en moi plus d'émotions, et de plus variées, et plus terribles... »

Rude, Alfieri ? rude pour ce qu'il méprise ; rude pour lui-même assurément : il se raille et se malmène sans pitié ; mais en proie dès l'enfance à un bouillonnement de l'imagination et de la sensibilité, qui aurait eu besoin de s'épancher en poésie, si, comme il s'en plaint à maintes reprises, tout moyen d'expression ne lui eût manqué : à l'âge où François « bégayait » des vers avec Lucile, le jeune Vittorio devait renfermer en lui ce fourmillement d' « idées chimériques » et de vives émotions qui ne trouverait une issue que beaucoup plus tard. Alors, la « magique solitude de Vaucluse », ou les noires forêts de la Grande Chartreuse [1], le verront verser, avec un torrent de chaudes larmes, un déluge de rimes. Beaucoup plus que Chateaubriand, ce travailleur acharné est homme d'inspi-

1. Voir l'admirable sonnet : « Là dove muta solitaria dura... » à la fois pétrarquisant et romantique.

ration, en proie à « qui pouvait en moi plus que moi-même ». Sa chaleur de cœur est bien supérieure à celle de Chateaubriand : « Privé de toute nourriture du cœur, je ne pouvais me sentir vivant ». Sans un être cher à qui faire offrande de son œuvre, toute étude lui semble vaine. Quel ami était Alfieri, on le voit dans les pages sur la mort de Gori [1]. Il a su peindre de façon terrible, et toute moderne, les servitudes et les avilissements de la passion, aussi bien que la puissance constructrice d'un grand et bel amour. Car contrairement à René, ce grand inquiet a fini par trouver son équilibre : la paix étant pour lui d'avoir à la fois « le cœur occupé d'un noble amour, et l'esprit, d'un noble travail ».

Avant eux, Rousseau était parti à la recherche du temps perdu ; mais l'enfance qu'il fait revivre n'avait nul rapport avec celles du noble piémontais et du noble breton : lesquelles offrent, au contraire, des similitudes frappantes. C'est de la même façon que, pour eux, le temps est retrouvé. Proust a cité la fameuse page sur le chant de la grive, qui fait reparaître comme par magie les bois de Combourg ; il eût pu citer le passage moins poétique, mais plus concret, — plus proustien, — où Alfieri analyse la résurrection soudaine de tout un fragment de lointain passé, à la vue de souliers carrés analogues à ceux que portait son oncle : ses gestes et ses manières, l'impression de ses caresses et jusqu'à la saveur des dragées qu'il lui donnait...

La déplorable philosophie d'Alfieri le portait à mépriser l'enfance : « neuf ans de vie végétative ». Et cependant il a compris l'importance capitale des premières impressions et en cela devance la psychologie moderne : voyez l'analyse de son complexe gallophobe ! Il est loin de mettre, à cette évocation de l'enfance, la complaisance, la poésie de Chateaubriand, et son souci de restituer tout un monde défunt ; il n'a pas la richesse de sa palette d'artiste. Mais que de traits communs entre ces enfants, même dans les situations et les événements fortuits ! Comme Chateaubriand, Alfieri se voit préférer son frère aîné ; comme lui, élevé durement, il en sait plutôt gré à ses parents dont il vénère la mémoire ; il se prend d'une grande affection pour sa sœur Giulia, son aînée de trois ans, et pleure son départ comme celui d'une femme aimée ; puis la retrouve avec ravissement, et sert de confident à ses amours traversées. Un « instinct naturel » mêlé à une douleur dont la source lui est inconnue, le pousse tout enfant à une tentative de suicide. Sa mélancolie, son goût de la solitude croissent au

1. *Vita*, 1re partie, chap. XIV.

collège, où, comme pour Chateaubriand, des lectures en soi innocentes lui font connaître les premiers troubles de l'amour. Quand il peint les contradictions de son caractère, on croirait lire *René* : « Taciturne et placide le plus souvent, mais parfois très loquace et très vif, et presque toujours aux extrêmes... » Chez l'un comme chez l'autre domine un excessif orgueil ; et un sentiment précoce de fierté, de dignité, sur lequel tous deux insistent longuement, illustrant par des anecdotes plaisantes leur horreur des châtiments infamants : le petit Vittorio, obligé de se coiffer en plein jour et à l'église, de son filet de nuit, éprouve les mêmes affres que François condamné au fouet pour avoir déniché des œufs de pie... Sans le récit humoristique d'Alfieri, aurions-nous eu celui de Chateaubriand, également pittoresque, mais entaché de plus de complaisance ? Chez eux le point d'honneur du gentilhomme s'accorde avec un certain détachement vis-à-vis des grandeurs de la naissance : Alfieri se félicite d'être noble pour pouvoir, sans être taxé d'envie, « mépriser la noblesse réduite à elle-même ». Chateaubriand tient davantage à son origine, mais lui sait gré surtout de lui avoir donné le goût de la liberté : exactement comme Alfieri, qui loue son père d'avoir toujours vécu sans emploi. Mon origine, dit Chateaubriand, m'a permis « de ne contaminer en rien la noblesse de l'art que je professais » : ce qu'Alfieri de son côté appelle « l'indépendance innée et sublime des Muses sacrées [1] ».

Il serait long de confronter leurs positions politiques ; mais le monarchiste chrétien et le républicain irréligieux sont plus proches qu'il ne semble : à l'aube de la Révolution, attirance, puis recul indigné en face des premiers excès, dont ils furent témoins tous deux ; même horreur des tyrans, même dévotion à la liberté de la presse : c'est en termes tout alfiériens que dans son Discours de réception à l'Institut, Chateaubriand célèbre cette liberté qui, bannie de partout, se réfugie auprès des sciences et des lettres. Mêmes réactions, même dignité de vie : l'un et l'autre se refusent à servir les despotes ; mais Chateaubriand n'arrive pas aussitôt à ce détachement de toute ambition politique qui confère à la vie d'Alfieri une si belle unité.

De l'un et de l'autre, la passion de l'indépendance, le besoin de « rompre les attaches de la société » (Chateaubriand) a fait de grands voyageurs. Alfieri est poussé sur les chemins par une espèce d'inquiétude qui l'empêche de tenir en place, sans autre but que le changement ; sitôt arrivé, il a besoin de repartir ; « m'arrêter

1. Dans son « Avis au public » sur ses œuvres, 3 août 1803.

me devenait immédiatement une douleur ». C'est la route qu'il aime, non pour voir, mais pour se mouvoir : c'est le type du « voyageur traqué ». Comme René. Chateaubriand avoue une inquiétude analogue, qui le saisit à chaque retour de l'automne, et qu'il compare à l'instinct des oiseaux migrateurs. Cependant sur ce point il s'oppose franchement à Alfieri ; c'est certainement à lui, à ce Centaure passionné de chevauchées, qu'il pense en écrivant : « Je suis de la race des Celtes et des tortues, races pédestres [1]... Je n'ai jamais aimé le changement pour le changement ; la route m'ennuie ; j'aime seulement le voyage à cause de l'indépendance qu'il me donne [2] ». Ceci est écrit en 1839 : peut-être a-t-il un peu oublié sa passion juvénile pour l'aventure et les dangers. Mais en narrant ses chasses autour de Combourg, ses prouesses au bord du Niagara, sans doute n'était-il pas fâché de se montrer aussi fou, aussi téméraire que son émule piémontais, descendant au galop de sa monture des pentes vertigineuses, risquant sa vie sur la Baltique au milieu de la débâcle des glaces...

Plusieurs découvertes leur sont communes : l'Angleterre, dont les campagnes les virent tour à tour errer, en proie à une passion malheureuse ; la Campagne romaine, où Alfieri, le premier, découvrit ces « solitudes immenses » qui invitent à « réfléchir, pleurer, et poétiser [3] » ; l'Espagne, où Alfieri se complaît à travers le vastes déserts de l'Aragon, à pied, seul avec son beau cheval andalou qui le suit comme un chien fidèle. Après lui, Chateaubriand a renoncé, semble-t-il, à évoquer la traversée de ces solitudes, dont l'austérité convenait au tempérament d'Alfieri ; mais celui-ci sait aussi s'abandonner au charme de Valence, « pays fabuleux » dont il parle avec non moins de poésie que Chateaubriand de la « molle Ionie » : « Un printemps tiède et délicieux, de ceux que décrivent les poètes : eaux limpides, bel azur, je ne sais quoi d'élastique et d'amoureux dans l'atmosphère... aucune autre terre ne m'a laissé une telle nostalgie ».

Mais le triomphe d'Alfieri, c'est la Suède : ce Nord vierge où Chateaubriand ne pénétra pas, malgré son regret : « Il m'a manqué une lumière ». Alfieri n'est pas un peintre : il dit lui-même que ses yeux étaient fermés aux couleurs ; point chez lui de perroquets verts ni de flamants roses ; mais il sait nous faire communier avec l'âme d'un pays, quand cette âme est en accord avec la

1. Ailleurs, il précise : « Je ne me suis jamais beaucoup soucié de chevaux, quoique j'aie mené la vie d'un Tartare ». *Op. cit.*, T. I, p. 83.
2. *Op. cit.*, t. II, pp. 235-6.
3. *Vita*, 1re P., chap. x.

sienne ; ses évocations sont brèves et puissantes. Il a le goût des extrêmes : le Nord le plus nordique et le plus glacé ; le goût du majestueux, (ainsi du Rhin, « ce grand fleuve épique »), du primitif, des immenses forêts intactes, des lacs figés où vole son traîneau, des frimas et du grand drame du dégel. La Suède a été son Amérique. « Dans sa rudesse sauvage c'est un des pays qui se sont le mieux accordés à ma nature, et qui ont éveillé en moi le plus d'idées fantastiques, mélancoliques et grandioses, par un vaste et indéfinissable silence qui règne dans cette atmosphère, où l'on se croirait presque hors de notre globe ». Chateaubriand n'a pu qu'aimer (et envier) de telles pages.

*
* *

Tant de parentés ne peuvent effacer les immenses différences d'inspiration et de ton entre la *Vita* et les *Mémoires*. D'abord, dans la conception : la *Vita* veut être avant tout l'histoire d'une vie intellectuelle : la formation d'un écrivain, ses méthodes de travail et de création. La seule foi d'Alfieri, c'est sa foi dans les belles-lettres ; mais elle est absolue ; il met le plus grand sérieux à léguer son expérience à ses émules. Il veut aussi, comme Montaigne, contribuer à l'étude de l'homme. Cela n'empêche ni Montaigne, ni Alfieri d'être des individualités originales. Mais Chateaubriand se sent bien davantage un être unique et inimitable. D'ailleurs les *Mémoires* sont un univers beaucoup plus vaste et plus riche. Auprès d'eux, la *Vita* manque d'arrière-plans, de résonances, de mystère.

Pour le comparatiste, une question doit se poser : les *Mémoires* eussent-ils été exactement les mêmes, si Chateaubriand n'avait lu et médité la *Vita* ? — Peut-être pas tout à fait les mêmes. Il est certainement des côtés de son caractère, des aspects de son existence que Chateaubriand a précisés par comparaison avec Alfieri. Par moments on sent qu'il dialogue avec lui, s'oppose à lui, tout en se gardant de prononcer son nom : nous en avons donné un seul exemple, à propos du voyage. Cette confrontation l'a aidé à sculpter sa propre statue, à lui donner tout son relief ; à mieux saisir l'élément original, la saveur unique de sa destinée.

Hélène TUZET.

JAMES THOMSON ET L'ORIENT

Le tableau du cosmopolitisme de James Thomson formerait un triptyque, dont le panneau central serait consacré à ce grand Européen qui fut linguiste, traducteur, critique, poète politique [1] ; un volet pittoresque montrerait Thomson américain, à la fois critique et voyageur [2], l'autre étant réservé aux rapports du poète avec l'Orient.

Les portes de l'Orient ne furent pas entr'ouvertes à son imagination d'enfant par la Bible : la sévère éducation que lui imposa, relayée par l'École du Dimanche, une mère puritaine, décolora d'ennui les plus beaux textes de l'Ancien Testament. Si dans son œuvre le vocabulaire, les images, la puissance de l'expression et l'intensité de la vision doivent quelque chose à l'influence du Livre, c'est dans la mesure où cette influence diffuse s'exerça sur la plupart des grands poètes anglais ; et elle est beaucoup plus évidente chez un Swinburne, par exemple, pourtant bien plus naturellement païen. Ce que les Écritures hébraïques lui inspireront directement, ce seront des pages cruelles, satiriques, parodiques, comme *The Story of a famous old Jewish Firm* [3], qui donne l'Ancien Testament pour le livre où sont consignées les affaires du grand marchand juif Jéhovah : le Déluge est naturellement une liquidation totale ; Abraham et ses héritiers signent avec Jéhovah un contrat le reconnaissant pour agent exclusif. De même est parodiée l'histoire de l'Église, une fois la maison devenue maison Père, Fils et C^ie^, le siège principal transféré de Jérusalem à Rome, et une féroce concurrence engagée avec les autres grandes firmes : Jupiter et C^ie^, MM. Brahma, Vishnu, Shiva et C^ie^. De la même plume blasphématoire, mordante et vraiment endiablée (tenue par un brillant disciple de Swift), l'essai intitulé *How the Bible*

1. Une étude sur *James Thomson Européen* est en préparation.
2. Voir *James Thomson et l'Amérique. RLC.*, oct.-déc. 1948.
3. *Satires and Profanities* (Londres, 1884).

warns against Authorship [1] : le Créateur y est présenté comme un auteur ayant manqué son ouvrage, Moïse comme l'éditeur du Décalogue (en lithographie comme on sait), Satan et Job comme de méchants critiques.

Les *Mille et une Nuits* [2], par contre, enchantèrent son enfance. Envoyant à son ami John Grant le manuscrit du poème *The Doom of a City* [3], le poète de vingt-trois ans y joignait cette note relative à la partie la plus intéressante de l'œuvre : *The City of the Statues is from the tale of Zobeide in the History of the Three Ladies of Bagdad and the Three Calenders. This episode and the account of the Kingdoms of the Sea in « Prince Beder and — » [4], impressed my boyhood more powerfully than anything else in the Arabian Nights.*

La première partie de ce poème, *The Voyage*, romantique et symboliste à la fois, rappelant le voyage d'Alastor et annonçant celui d'Urien, conte les errances d'une barque sur les eaux d'un fleuve, puis de l'Océan. Le voyageur (le poète lui-même) parvient dans une île où s'élève une cité, décrite dans la seconde partie. Et bien des détails de cette description sont en effet des souvenirs de l'épisode des *Mille et une Nuits*.

C'est après une longue navigation que le poète, comme Zobéide et ses deux sœurs, aperçoit la terre et la cité. Chez Thomson, elle n'est pas construite au pied d'une haute montagne, comme chez le conteur arabe ; mais le désert de sable rouge et safrané qui s'étend derrière elle est oriental à souhait. Zobéide débarquait seule, impatiente de visiter la ville. Et la garde du port, les gens dans les rues et les boutiques, les portiers du palais royal et les eunuques noirs, la reine, tous, debout, assis, à demi couchés, étaient de pierre. Aucune fumée, dans la cité morte, ne s'échappait des cheminées. De même, dans la cité décrite par Thomson,

No cheerful glow and smoke of household fire.

Et là aussi, tous les habitants sont des statues ; le cortège funèbre au cimetière, les sentinelles, les passants, les marchands, les femmes aux balcons, cavaliers et bateliers, acteurs et spectateurs, geôliers et captifs, les prêtres, le roi, la reine et leur cour sortant

1. Publié dans le *National Reformer* et repris dans le recueil posthume *Poems, Essays and Fragments* (Londres, 1892).

2. Quel texte le jeune Thomson eut-il sous les yeux ? La version de Galland, publiée en France de 1704 à 1717, fut traduite en anglais dès 1707. Comme le constate l'*Encyclopoedia Britannica, it is safe to say that the* Arabian Nights *of the childhood of all of us was some form or other, complete or incomplete, of the version of Galland's French.*

3. 1857. *Poetical Works*, Londres, 1895 ; t. II, pp. 109-190.

4. *Histoire du prince Beder et de la princesse Giauhare.*

du palais, le sage auprès de qui le narrateur s'attarde longtemps.

La suite du récit s'écarte du conte arabe, non sans en garder quelques souvenirs. Le mystère de la ville des statues demeure chez Thomson celui d'un symbole à méditer, alors que Zobéide apprenait du fils du roi (le seul être de chair survivant dans la cité), la raison d'un tel châtiment : tous les habitants étaient des adorateurs du feu et de Nardoun, ancien roi des Géants rebelles à Dieu ; élevé dans la vraie religion par sa gouvernante musulmane, lui seul avait mérité d'être épargné.

Le poète anglais conte du moins la fin de la ville dans la troisième partie, *The Judgment*. Après une suite de sentences proclamées par une voix céleste, la plupart des statues tombent en poussière, et un déluge anéantit la cité. Mais lorsqu'il s'est retiré, un petit nombre de statues demeurent debout, qu'une troupe céleste vient chercher. Le poète, resté seul, remonte dans sa barque, et après de longs jours en mer, parvient en vue de sa propre cité. Alors l'exemple de l'autre ville s'impose à lui plus tragique, et par sa bouche un Esprit prodigue les reproches, les menaces et les exhortations. Force est bien de songer aux visions et malédictions des prophètes, dans cette Bible dont le jeune poète n'a pas encore secoué l'emprise. Mais dans l'histoire de Zobéide aussi, trois ans et quelques mois avant son arrivée dans cette ville étrange, une voix sonore avait retenti soudain, si distinctement que nul n'avait pu perdre une seule de ses paroles. « Habitants, clamait cette voix, abandonnez le culte de Nardoun et du feu ; adorez le Dieu unique qui fait miséricorde. » On put ouïr la même voix trois années de suite, sans que personne se convertît : d'où le châtiment final.

Deux fois encore, la littérature arabe devait heureusement inspirer Thomson.

Avec son constant, scrupuleux souci de reconnaître ses emprunts et d'indiquer ses sources, il nous apprend que le sujet de deux très beaux poèmes narratifs, *Two Lovers* [1] et *Weddah and Om-el-Bonain* [2], fut par lui trouvé dans Stendhal : *I found this story (Weddah and Om-el-Bonain), and that of the short piece following, which merit far better English version than I have been able to accomplish, in the* De l'Amour *of De Stendhal (Henri Beyle), chap. 53, where they are given among « Fragments Extracted and Translated from an Arabic Collection, entitled* The Divan of Love, *compiled by Ebn-Abi-Hadglat* ».

La majeure partie du second livre de l'ouvrage de Stendhal

1. 1867. *Poetical Works*, t. I, pp. 105-111.
2. 1868-1869. *Ibid.*, pp. 53-104.

pourrait porter le titre du chapitre XLI : *Des nations par rapport à l'amour.* Après avoir successivement étudié, de ce point de vue, la France, l'Italie, l'Angleterre, l'Espagne, l'Allemagne, les Etats-Unis, la Provence, l'auteur consacre à l'Arabie le chapitre LIII, qui commence par cette phrase : *C'est sous la tente noirâtre de l'Arabe-Bédouin qu'il faut chercher le modèle et la patrie du véritable amour.* Plus loin, il s'écrie : *Je supplie notre orgueil de comparer les chants d'amour qui nous restent des Arabes et les mœurs nobles retracées dans les* Mille et une Nuits *aux horreurs dégoûtantes qui ensanglantent chaque page de Grégoire de Tours, l'historien de Clovis, ou d'Eginard, l'historien de Charlemagne.* Avec ce goût de la passion qui le fera collectionneur et adaptateur de vieilles chroniques italiennes, il cite avec admiration et sympathie le *Divan* d'Ebn-Abi-Hadglat (manuscrits de la Bibliothèque du roi, numéros 1461 et 1462). *Les Français*, dit-il, *ont rapporté d'Egypte quatre volumes in-folio*, parmi lesquels il cite encore l'*Histoire des Arabes qui sont morts d'amour.* Les deux épisodes que retiendra Thomson sont tirés du dernier chapitre du *Divan, qui est une biographie très sommaire d'un assez grand nombre d'Arabes martyrs de l'amour.*

Voici, présentée par Stendhal, l'histoire des *Deux amants* :

Abou-el-Hassan, Ali, fils d'Abdalla, Elzagouni, raconte ce qui suit. Un musulman aimait une fille chrétienne jusqu'au point d'en perdre la raison. Il fut obligé de faire un voyage dans un pays étranger avec un ami qui était dans la confidence de son amour. Ses affaires s'étant prolongées dans ce pays, il y fut attaqué d'une maladie mortelle, et dit alors à son ami : « Voilà que mon terme approche, je ne rencontrerai plus dans ce monde celle que j'aime, et je crains, si je meurs musulman, de ne pas la rencontrer non plus dans l'autre vie. » Il se fit chrétien et mourut. Son ami se rendit auprès de la jeune chrétienne, qu'il trouva malade. Elle lui dit : « Je ne verrai plus mon ami dans ce monde ; mais je veux me retrouver avec lui dans l'autre : ainsi donc je rends témoignage qu'il n'y a d'autre Dieu que Dieu, et que Mohammed est le prophète de Dieu. » Là-dessus, elle mourut, et que la miséricorde de Dieu soit sur elle.

Le poète, on le voit, n'a trouvé dans Stendhal qu'un assez sec canevas, et il est beaucoup trop modeste dans sa note.

Cette histoire touchait en lui à la fois le lyrique et le pessimiste, le poète des deux vérités « de midi » et « de minuit », l'homme enthousiasmé par la passion et la couleur, et l'homme fasciné par l'ironie du destin : destin qui s'acharne, ici, par un coup diabolique, à séparer deux âmes au delà même de la mort. Cette

ironie, cette cruauté, se seraient fort bien passées du commentaire en neuf strophes ajouté par le poète à son récit, commentaire qui du moins nous renseigne sur l'état de sa pensée, à trente-trois ans : hostilité à l'égard de la religion, qui opprima son enfance ; nostalgie d'une vie pleine et passionnée, dont la mort de sa fiancée le priva.

Allégé de ces strophes, malgré tout assez inutiles, le poème est au suivant ce qu'est un conte rapide à une longue nouvelle détaillée à loisir. Il est bref, cruel et coloré. La concision, l'énergie, le pittoresque, la passion, rappellent la poésie arabe des origines, ces *moallaqa* qui éveillèrent l'enthousiasme de Gœthe. La psychologie des personnages est naturellement simple ; mais la fatalité de la passion, son caractère exclusif et soudain, sont énergiquement suggérés :

The old life dead, no new life yet astir.

L'image, l'hallucination même, se détachent précises et vigoureuses :

He loved : the Crescent hung with sharp cold gleam,
A scimitar to cleave such love in twain.
The Prophet menaced in his waking dream,
Livid and swoln with wrath that great brow-vein.

Beaucoup plus étudiés les personnages, beaucoup plus savoureux le milieu oriental dans *Weddah and Om-el-Bonain*. Stendhal conte ainsi l'histoire :

Oueddah, du pays de Yamen, était renommé pour sa beauté entre les Arabes. — Lui et Om-el-Bonain, fille de Abd-el-Aziz, fils de Merouan, n'étant encore que des enfants, s'aimaient déjà tellement, que l'un ne pouvait souffrir d'être un moment séparé de l'autre. — Lorsque Om-el-Bonain devint la femme de Oualid-Ben-Abd-el-Malek, Oueddah en perdit la raison. — Après être resté longtemps dans un état d'égarement et de souffrance, il se rendit en Syrie, et commença à rôder chaque jour autour de l'habitation de Oualid, fils de Malek, sans trouver d'abord de moyen de parvenir à ce qu'il désirait. — A la fin, il fit la rencontre d'une jeune fille qu'il réussit à s'attacher à force de persévérance et de soins. Quand il crut pouvoir se fier à elle, il lui demanda si elle connaissait Om-el-Bonain. — Sans doute, puisque c'est ma maîtresse, répondit la jeune fille. — Eh bien ! reprit Oueddah, ta maîtresse est ma cousine, et, si tu veux lui porter de mes nouvelles, tu lui feras certainement plaisir. — Je lui en porterai volontiers, répondit la jeune fille. Et là-dessus elle courut aussitôt vers Om-el-Bonain pour lui donner des nouvelles de Oueddah. « Prends garde à ce que tu dis ! s'écria celle-ci. Quoi ! Oueddah

est vivant ? — Assurément, dit la jeune fille. — Va lui dire, poursuivit alors Om-el-Bonain, de ne point s'écarter jusqu'à ce qu'il lui arrive un messager de ma part. » Elle prit ensuite ses mesures pour introduire Oueddah chez elle, où elle le garda caché dans un coffre. Elle l'en faisait sortir pour être avec lui quand elle se croyait en sûreté ; et, quand il arrivait quelqu'un qui aurait pu le voir, elle le faisait rentrer dans le coffre.

Il arriva un jour que l'on apporta à Oualid une perle, et il dit à l'un de ses serviteurs : « Prends cette perle et porte-là à Om-el-Bonain. » Le serviteur prit la perle et la porta à Om-el-Bonain. Ne s'étant pas fait annoncer, il entra chez elle dans un moment où elle était avec Oueddah, de sorte qu'il put lancer un coup d'œil dans l'appartement de Om-el-Bonain sans que celle-ci y prit garde. Le serviteur de Oualid s'acquitta de sa commission, et demanda quelque chose à Om-el-Bonain pour le bijou qu'il lui avait apporté. Elle le refusa sévèrement, et lui fit une réprimande. Le serviteur sortit courroucé contre elle, et, allant dire à Oualid ce qu'il avait vu, il lui décrivit le coffre où il avait vu entrer Oueddah. : Tu mens, esclave sans mère ! tu mens ! lui dit Oualid. » Et il court brusquement chez Om-el-Bonain. Il y avait dans l'appartement plusieurs coffres ; il s'assied sur celui où était renfermé Oueddah, et que lui avait décrit l'esclave, en disant à Om-el-Bonain : « Donne-moi un de ces coffres. — Ils sont tous à toi, ainsi que moi-même, répondit Om-el-Bonain. — Eh bien ! poursuivit Oualid, je désire avoir celui sur lequel je suis assis. — Il y a dans celui-là des choses nécessaires à une femme, dit Om-el-Bonain. — Ce ne sont point ces choses-là, c'est le coffre que je désire, continua Oualid. — Il est à toi, » répondit-elle. Oualid fit aussitôt emporter le coffre, et fit appeler deux esclaves auxquels il donna l'ordre de creuser une fosse en terre jusqu'à la profondeur où il se trouverait de l'eau. Approchant ensuite sa bouche du coffre : « On m'a dit quelque chose de toi, cria-t-il. Si l'on m'a dit vrai, que toute trace de toi soit séparée, que toute nouvelle de toi soit ensevelie. Si l'on m'a dit faux, je ne fais rien de mal enfouissant un coffre : ce n'est que du bois enterré ». Il fit pousser alors le coffre dans la fosse, et la fit combler des pierres et des terres que l'on en avait retirées. Depuis lors, Om-el-Bonain ne cessa de fréquenter cet endroit, et d'y pleurer jusqu'à ce qu'on l'y trouvât un jour sans vie, la face contre terre.

Cette histoire étrange et cruelle devait plaire à l'amoureux de Matilda. Plus que le pittoresque, plus que les incidents dramatiques, ce sont la force et la fidélité mortelles de la passion qui l'intéressent. Il ajoute à son introduction :

From another of these fragments I quote a few lines by way of introduction : « The Benou-Azra are a tribe famous for love among all the tribes of Arabia. So that the manner in which they love has passed into a proverb, and God has not made any other creatures so tender in

loving as are they. Sahid, son of Agba, one day asked an Arab, Of what people art thou ? I am of the people who die when thay love, answered the Arab. Thou art then of the tribe of Azra ? said Sahid. Yes, by the master of the Caaba ! replied the Arab. Whence comes it, then, that you thus love ? asked Sahid. Our women are beautiful and our young men are chaste, answered the Arab. »

On this theme Heine has a poem of four unrhymed quatrains, *Der Azra*, of which the sense without the melody may be given in English :

Täglich ging die wunderschöne
Sultanstochter auf und nieder
Um die Abendzeit am Springbrunn,
Wo die weissen Wasser plätschern.

Täglich stand der junge Sklave
Um die Abendzeit am Springbrunn,
Wo die weissen Wasser plätschern ;
Täglich ward er bleich und bleicher.

Eines Abends trat die Fürstin
Auf ihn zu mit raschen Worten :
« Deinen Namen will ich wissen,
Deine Heimat, deine Sippschaft ! »

Und der Sklave sprach : « Ich heisse
Mohamed, ich bin aus Yemen,
Und mein Stamm sind jene Asra,
Welche sterben, wenn sie lieben. »

Daily went the wondrous-lovely
Sultan's daughter to and fro there
In the evening by the fountain,
Where the waters white were plashing.

Daily stood the youthful captive
In the evening by the fountain,
Where the waters white were plashing ;
Daily grew he pale and paler.

And one evening the princess
Stepped to him with sudden question:
« I would know your name, young [captive,
And your country and your kindred ».

Then the slave replied : « My name is
Mohammed, I come from Yemen,
And my kindred are the Azra,
They who when they love must perish.»

Il valait la peine de donner, en regard du texte anglais, le poème de Heine (il figure au premier livre du *Romancero*), pour montrer avec quel amour et quelle fidélité Thomson s'est acquitté de sa tâche de traducteur [1].

Quant à l'orientalisme du long poème auquel les strophes de Heine servent de prélude, il faut le chercher en profondeur plutôt que dans un pittoresque superficiel : comme Stendhal, le poète anglais a été séduit surtout par la violence et l'énergie des passions, par la noblesse des âmes, et par celle des groupes qu'il dresse dans le décor sobrement esquissé du désert.

Sans lui devoir, comme à la poésie arabe, l'inspiration directe d'œuvres majeures, Thomson connut aussi la poésie persane, et pas seulement, comme tous ses contemporains lettrés, par la version qu'Edward Fitzgerald donna du *Rubayiat* d'Omar Khay-

1. Nous montrerons, dans *James Thomson Européen*, la valeur de notre poète comme traducteur de nombreuses pièces de Heine, et des *Hymnes à la Nuit* de Novalis.

yam. Vantant cet ouvrage dans la revue *Cope's Tobacco Plant*, il signale celui de von Hammer-Feligstall, la *Geschichte der schöner Redekünste Persiens*, qui contient une anthologie de deux cents poètes, et un recueil de 464 quatrains édité par J. B. Nicolas, avec une traduction en prose française en regard.

D'autre part, il consacra au *Divan* de Gœthe, dans le *National Reformer*, une étude [1] où l'on sent son goût non seulement pour le vieux poète, mais pour la matière persane qui l'inspira ; il loue aussi les essais sur divers sujets orientaux qui suivent les poèmes dans le recueil de Gœthe, ne jugeant superflu que l'essai sur Israël au désert, parce que c'est un essai critique, qui détonne, et admirant au passage le poème arabe cité par Gœthe.

Comme le poète allemand, saisi d'admiration pour Hafiz, n'avait pu se retenir de rivaliser avec lui, Thomson s'efforça de donner du *Divan* goethéen quelques traductions. Très modestement il écrit : ... *It is extremely difficult if not impossible to render the metrical portions, I will not say adequately, but even tolerably, into English. The present writer must confess that even in his own judgment he has quite failed in nearly every stanza thereof by him attempted.* Pourtant il présente en version anglaise le premier poème, *Hégire*, deux pièces du Livre de Hafiz, deux du Livre de l'Amour, deux des Sentences, une du Livre de Suleika, une enfin du Livre de la Taverne, ainsi que l'épigraphe des essais. Il traduit aussi l'anecdote en prose de Timour se regardant au miroir et pleurant de sa laideur. Voici, avec le texte allemand en regard, quelques strophes d'*Hégire*, aussi remarquables par leur fidélité au rythme, au sens et à l'âme du modèle que par la nostalgie de l'Orient qu'elle font pressentir chez le traducteur lui-même :

Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern,
Flüchte du, in reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten !
Unter Lieben, Trinken, Singen
Soll dich Chisers Quell verjüngen.

. . . . . .

Will mich unter Hirten mischen,
An Oasen mich erfrischen,
Wenn mit Karawanen wandle,
Shawl, Kaffee und Moschus handle ;
Jeden Pfad will ich betreten
Von der Wüste zu den Städten.

North and West and South are quaking,
Thrones are falling, empires breaking ;
Let us to the pure East fare,
Breathe the patriarchal air ;
We will love and drink and sing,
Youth renewed by Chiser's spring.

. . . . . .

I will be the herdmen's guest,
In the green oases rest ;
Join the caravans and lade
Coffee, musk and shawls for trade ;
Follow every track that fit is
Through the desert to the cities.

1. Reprise dans *Poems, Essays and Fragments.*

Bösen Felsweg auf und nieder	Evil rockpaths rough and weird,
Trösten, Hafis, deine Lieder,	Hafiz, by thy songs are cheered,
Wenn der Führer mit Entzücken	When the leader with delight
Von des Maultiers hohem Rücken	From the mule's high back at night
Singt, die Sterne zu erwecken	Singeth loud the stars to wake,
Und die Räuber zu erschrecken.	And to make the robbers quake.
Will in Bädern und in Schenken,	In the baths and taverns free,
Heil'ger Hafis, dein Gedenken ;	Hafiz, I will think of thee ;
Wenn den Schleier Liebchen lüftet,	When my Love her veil redresses,
Schüttelnd Ambralocken düftet,	Shaking perfume from her tresses,
Ja, der Dichters Liebeflüstern	Yea, the poet's soft love song
Mache selbst die Huris lüstern.	Maketh even houris long.
Wolltet ihr ihm dies beneiden,	Would you envy him this charm,
Oder etwa gar verleiden,	Or indeed account him harm :
Wisset nur, dass Dichterworte	Know the poet's words arise
Um des Paradieses Pforte	Hovering round Paradise,
Immer leise klopfend schweben,	Gently tapping at the portal
Sich erbitternd ew'ges Leben.	And beseeching life immortal.

Aux pages et aux dates les plus diverses, des allusions à la poésie persane la montrent fidèlement présente à sa rêverie. Dans *Vane's Story*, une des pièces où il a révélé le plus de lui-même, le poète de vingt-quatre ans s'écrie :

> Oh what can Saadi have to do
> With penitence ? And what can you ?
> Are Shiraz roses wreathed with rue ? [1]

L'année suivante (1865), il écrit ce fragment :

Leaving the office with a half stupefying headache, I suddenly thought of Saadi, shamed out of repining at his want of shoes by the sight of a man without feet. This thought of Saadi almost shone away the headache fog. One's vague idea of the Persian poetry of wine and roses, suddenly growing concrete in the image of a poor shoeless wayfarer, made one feel that Shiraz is but a step from London, and the thirteenth from the nineteenth century. Could one walk these common London streets with the brain and the eye and the voice of Saadi, would he not find and sing as much and as good poetry as the great Persian in all his oriental wanderings ? How commonplace was Shiraz to his experience ! How romantic would have seemed an account of London ! [2]

Douze ans plus tard, un court poème lui est suggéré par une

1. *Poetical Works*, t. I, p. 20.
2. *Poems, Essays and Fragments*, pp. 258-259.

note de Fitzgerald citant une phrase d'un voyageur en Perse, Binning :

> The Nightingale was not yet heard,
> For the Rose was not yet blown [1].

On retrouve plus profondément l'influence de la poésie persane en des parties de son œuvre qui ne sembleraient point, au premier abord, inspirées par l'Orient, en particulier dans deux poèmes de jeunesse : *A Happy Poet*, écrit de 1857 à 1859 [2], et *The Lord of the Castle of Indolence*, de 1859 [3].

Nous lisons dans le premier de ces poèmes :

> O happy-dowered soul ! whom God doth call
> To life's imperial Banquet as a guest
> Greeted with gladness in its lofty Hall...
> And who is further gifted to divine
> The subtlest savours of the fruit and wine.

Quant au Seigneur du Castel d'Indolence,

> He knew the blood-red sweetness of the vine,
> Yet did not therefore at the revel sit ;
> But straining out the very wine of wine,
> Lived calm and pure and glad in drunkenness divine.

Ce vin, cette ivresse, sont les symboles si chers aux poètes persans, et à l'ésotérisme islamique en général. Il s'agit du vin même que le Christ promettait aux disciples de boire avec eux dans le Royaume de son Père : *un vin*, dit Omar Ibn al Faridh au début de son fameux *Éloge du Vin, qui nous a enivrés avant la création de la vigne.* A des poètes non point arabes, mais persans, et que Thomson devait connaître, empruntons quelques formules choisies parmi les plus nettes.

Comme doctrine, si tu es sage, choisis l'ignorance, dit Omar Khayyam, et bois le vin versé par les Buveurs de l'Éternité... Je connais toutes les apparences de l'être et du non-être ; j'ai vu le fond des pensées basses ou élevées. Mais toute cette science pour moi ne serait rien si je reconnaissais quelque chose de supérieur à l'ivresse... Prends une coupe des mains de l'Échanson éternel, et délivre-toi ainsi des soucis de ce monde et de l'autre... Sache bien que s'il y a entre nous une coupe de vin, la Vérité divine est dans nos mains.

1. Poetical *Works*, t. I, pp. 303-304.
2. *Ibid.*, t. II, pp. 320-331.
3. *Ibid.*, t. II, pp. 332-336.

Nous avons vu, proclame Hafiz, reflétée dans la coupe l'Image bien-aimée, sachez-le, ô vous qui ignorez les délices de nos constantes libations !

Et Djelâl eddîn Roûmî :

Le vin de l'union illumine éternellement notre nuit. De ce vin que n'interdit point la religion d'Amour, nos lèvres seront humides jusqu'à l'aube du néant... Notre ivresse ne vient pas du vin vermeil, et ce vin n'existe que dans la coupe de mon imagination. Tu es venu pour répandre mon vin ? Mais le vin dont je m'enivre est invisible.

J. B. Nicolas, le premier traducteur français du *Rubayiat* d'Omar Khayyam, publié en 1867 et que Thomson, nous l'avons vu, connaissait, avait appris des Persans eux-mêmes à lire le sens sous le symbole, d'ailleurs assez clair pour qu'il ait fallu beaucoup d'aveuglement, ou une volonté bien tenace de ne point voir, aux « orientalistes » qui discutèrent ou récusèrent l'inspiration, l'interprétation mystiques, exigées par cette poésie bachique en apparence.

A l'époque où il composait ces deux poèmes, et dans les années qui suivirent, Thomson s'intéressait au mysticisme et en parlait avec compréhension et pertinence, comme il apparaît surtout dans son essai sur Blake, écrit en 1863 [1] : il y constate fort justement que le mysticisme n'est « nullement strict dans sa théologie », et qu'en Orient « il a vite assimilé le bouddhisme, le brahmanisme et l'islamisme ». On ne saurait plus nettement affirmer l'unité, l'universalité du mysticisme sous le masque des religions diverses, plus clairement distinguer l'ésotérisme, qui l'attire, de l'exotérisme qui opprima son enfance.

Thomson lui-même s'était assimilé quelques-uns des symboles, tout au moins, du mysticisme musulman. Ses deux poèmes de jeunesse, si exceptionnels dans l'ensemble de son œuvre, et si révélateurs d'un état de sa pensée, d'un aspect méconnu, et d'ailleurs fugitif, de son art et de son inspiration, trahissent-ils aussi l'influence de l'Inde et de la Chine, ou s'agit-il d'affinités plutôt que d'influences ? Chez un Irlandais, les affinités avec l'Inde ne seraient pas pour nous surprendre ; l'Écosse, en dehors de ce fils de Glasgow, serait sans doute plus pauvre en exemples. Et d'ailleurs, nous allons rencontrer des formules et des images trop précises pour qu'on ne suppose pas des lectures. Il est probable que Thomson n'a pas entrevu les métaphysiques hindoues

1. *Biographical and Critical Studies*, Londres, 1896, pp. 240-269.

qu'à travers les interprétations de Schopenhauer. Il n'était point ignorant du Bouddhisme, qu'il appelle (justement dans un essai sur Schopenhauer) : *the venerable, the august, the benign, so tender, so mystic, so profound, so solemnly supernal.* D'autre part, un esprit aussi curieux devait connaître quelques-uns des textes de l'Inde brahmanique, dont les Lakistes déjà s'inspiraient [1].

Les images des deux poèmes, leur caractère de luxuriance, leur allure de loisir et d'heureuse indolence, rappellent les Vies du Bouddha, et aussi la poésie épique et lyrique de l'Inde telle qu'on la peut goûter dans le *Râmâyana*, le *Nuage messager* de Kalidasa, publié en Angleterre dès 1813, ou le *Poème des saisons* attribué au même auteur.

> But one fair day he lounging to the throne
> Reclined thereon...
> He there reclined as lilies on a river,
> All cool in sunfire, float in buoyant rest ;
> He stirred as flowers that in the sweet south quiver ;
> He moved as swans move on a lake's calm breast,
> Or clouds slow gliding in the golden west...
> He swayed us all with ever placid ease
> As sways the thronèd moon her world-wide wandering seas.

N'est-on pas tenté de lire, en ces vers évoquant le Seigneur du Castel d'Indolence, *lotuses* au lieu de *lilies*, et *east* au lieu de *south* ?

Mais l'art n'est point seul ici à rappeler l'Inde : bien des thèmes de la sagesse hindoue, tels que les ont fixés les *Upanishads* et la *Bhagavad-Gîtâ*, apparaissent reconnaissables.

Le Poète heureux discerne l'Unité sous l'apparent tumulte de l'univers, et connaît la paix surhumaine qui demeure plus profondément que nos maux passagers. Dans les choses comme au fond de soi il trouve Dieu. Il vit, comme un saint bouddhique, en parfaite fraternité avec toutes les créatures, et, comme un yogin, à l'épreuve des éléments eux-mêmes ; car il sait que tous les êtres ne font qu'un avec lui.

Le Seigneur du Castel d'Indolence, plus pleinement encore, est un Délivré, comme les sages de l'Inde également bienveillant au bon et au méchant, et sa charité se répand universelle. Confondu avec le Maître suprême de tout, il est maître de toutes choses. Il ne demeure parmi les hommes que pour leur dispenser un peu de sa sérénité, alors qu'il pourrait jouir immédiatement

1. Voir R. Schwab : *La Renaissance orientale*, pp. 210-212.

du nirvâna. Sans action extérieure, sa seule présence rayonne paix et bénédiction. Thomson a retrouvé la notion de non-agir, si essentielle aux sagesses de l'Inde et de la Chine. Et si son art, luxuriant ou massif, aimant la mélodie carrée, ne rappelle en rien l'art allusif de l'Extrême-Orient, sa pensée, telle que l'expriment ces textes étonnants, se révèle toute proche du taoïsme : avec Lao tseu, Lie tseu, Tchouang tseu comme avec les Écritures hindoues, bien des rapprochements seraient possibles, qui pourront faire l'objet d'un développement ultérieur.

On le voit, le Castel d'Indolence de James Thomson, second poète de ce nom, recèle d'autres profondeurs que celui dont le premier James Thomson, qu'il aimait et qui l'inspira, fut l'architecte et le décorateur. L'Indolence n'est plus ici Vice aimable d'allégorique Moralité, de Psychomachie esotérique, mais vertu mystique, ésotérique accomplissement. Le Seigneur du second Castel, qui pourtant n'a guère pu connaître le taoïsme comme le brahmanisme et le bouddhisme, ne ressemble-t-il pas étrangement à un empereur de Chine, un de ces anciens, légendaires empereurs qui étaient, en même temps que des souverains, des pontifes, formant un pont vivant, faisant de leur personne un trait d'union entre le ciel et la terre : étant effectivement des initiés, des sages, il leur suffisait de transmettre et de rayonner les influences qui leur venaient d'en haut, pour que l'empire prospérât dans l'ordre et la paix. Thomson a, semble-t-il, réinventé (n'ayant guère pu l'imiter) le symbolisme des auteurs chinois, qui, lorsqu'ils parlent de souverain, d'empire, entendent quelquefois, par souverain, le sage, et par empire le monde sur lequel désormais il règne dans la paix et l'harmonie. On surprend, dans les livres taoïstes, ce constant va-et-vient entre le métaphysique et le social, ce symbolisme sans cesse jouant de l'un pour figurer l'autre. Et sans doute le trône du Seigneur de Thomson est-il de même tout symbolique.

Il n'est pas si vain qu'on le pourrait supposer d'abord, d'imaginer ce qu'une connaissance plus approfondie de la sagesse orientale eût fait de la poésie et de la pensée de notre auteur. Car cette question touche de près à celle de la place qu'il occupe non seulement dans la littérature victorienne, mais dans la littérature moderne dont sa *Cité de l'Épouvantable Nuit* demeure une des œuvres les plus puissantes et les plus représentatives. De toute manière le monde eût cessé d'être pour lui un palais sans défaut, et lui l'hôte heureux du Créateur. Mais si l'Inde l'avait convaincu que nous vivons à la fin du quatrième et dernier âge de notre humanité, l'Age Sombre, cette humanité n'ayant cessé de déchoir

depuis les origines, mais la fin d'un cycle étant nécessaire à la naissance d'un nouveau cycle régénéré, son pessimisme eût été guéri peut-être par cette vue plus haute et plus large. Mais eût-il pu alors écrire son chef-d'œuvre ? Sans doute fallait-il qu'il fût le prisonnier sans espoir de cet Age Sombre, sans regard sur les origines lumineuses et les glorieux recommencements, pour élever son accablante *Cité*. Le caractère massif, opprimant, de ses architectures, l'aspect minéral de cette poésie, expriment à merveille le temps de la plus grande matérialisation, cette matérialisation croissante contée par Blake dans son *Urizen*, et qui n'est point progrès, mais chute accélérée, bientôt vertigineuse. Et si Thomson est aujourd'hui si injustement négligé, c'est que son œuvre est l'expression d'un stade dépassé de cette chute. Au temps d'extrême matérialisation, a succédé le temps de la désintégration, de l'éclatement provoqué par cet excès même : au matérialisme scientiste ont succédé le semi-idéalisme de la physique nouvelle, et sur le plan pratique la destruction de l'atome ; à la poésie compacte et dure de la *Cité* de Thomson, une désintégration artistique et spirituelle dont le *Waste Land* de T. S. Eliot est un exemple illustre. Une comparaison entre les deux poèmes serait significative à cet égard.

Charles VACHOT.

HOFMANNSTHAL ET LA FRANCE

Hugo von Hofmannsthal, poète autrichien et viennois, est un auteur essentiellement européen. Parmi ses relations européennes, celles qu'il a entretenues avec la France ont de quoi nous intéresser et peut-être nous instruire. Malgré l'état regrettable d'inachèvement où est restée la publication de sa correspondance, il est aisé de se représenter à présent ce qu'ont été les voyages de Hofmannsthal en France, ses lectures françaises, et la possible influence que quelques écrivains français ont exercée sur lui. C'est dire, en trois lignes, le plan de cette étude [1].

Hofmannsthal est venu en France plusieurs fois, pour des séjours longs ou courts. Il appartenait à cette province autrichienne de la littérature allemande et à cette couche sociale de la bourgeoisie viennoise cultivée qui ont de tout temps entretenu des rapports étroits avec la littérature française et regardé vers Paris. Le français lui a été familier dès l'enfance, il a étudié au lycée les ouvrages de nos auteurs classiques ; jeune homme, il lisait couramment et avec enthousiasme tout ce que la littérature française a produit de plus fort et de plus beau depuis le XVI^e siècle. Un de ses premiers essais, du temps où il signait encore Loris, est un panégyrique de la langue française. Son premier séjour à l'étranger, il l'a fait à Paris.

Dès 1892, il avait pu, au cours d'un rapide voyage, recueillir quelques impressions de la France méridionale ; il avait alors dix-huit ans et voyageait en compagnie de son professeur de français, Gabriel Dubray, auteur d'un livre sur les *Gentillesses de*

1. Les textes utilisés pour cette étude se trouvent dans les ouvrages suivants :

H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben* S. Fischer Verlag, Frankfurt a. Main, 1946 sq. *Prosa* I, II, III. *Id.*, *Briefe* 1890-1901, S. Fischer, Berlin 1935 ; *Briefe, Zweite Folge,* 1900-1909, S. Fischer, Vienne, 1937.

Richard Strauss, *Briefwechsel mit H. von Hofmannsthal.* Berlin, Vienne et Leipzig, 1926. Une édition plus récente et plus complète de cette correspondance vient de paraître. Elle n'ajoute rien en ce qui concerne notre propos.

Carl J. Burckhardt, *Erinnerungen an Hugo von Hofmannsthal,* Bâle, 1944.

la langue française que son élève présenta plus tard au public viennois dans un article intitulé *Französische Redensarten* [1]. Ce qu'il a vu alors, c'est la région qui s'étend entre Chambéry, Grenoble, Avignon, Arles et Nîmes. Il a aimé le pittoresque de la vie et des mœurs, le ciel du Midi, les monuments et les paysages de Provence :

J'ai fait un déjeuner d'olives, de poissons et de figues, écrit-il, d'Avignon, puis je me suis acheté les Bohémiens de Callot chez un brocanteur, dans une rue sordide et jaunâtre, aux balcons Louis XV enguirlandés de guenilles. Sur la place poudreuse et toute blanche de chaleur qui s'étend devant Notre-Dame des Doms se dresse une haute façade dessinée par Michel Ange, avec des lions gigantesques qui tiennent dans leurs gueules des guirlandes gigantesques sur lesquelles sont perchés des griffons gigantesques [2].

Aux Charmettes, il salue l'ombre de Rousseau, à Grenoble le souvenir de Stendhal ; Valence est pour lui la ville de César Borgia et de Diane de Poitiers [3], tant ce jeune voyageur viennois est cultivé. En descendant le Rhône, c'est la Provence qui s'ouvre à lui, « la Provence aux coteaux brûlés de soleil, avec ses oliviers, ses figuiers, et sa langue » dans laquelle il croit distinguer « beaucoup d'espagnol, de l'italien ancien, celui de la Divine Comédie, le grec des Phocéens et l'arabe des Maures ». Il emporte une forte impression de la beauté des femmes d'Arles, dans leurs longues robes noires : « une beauté grave de Romaines, des profils de camée, une démarche de reines, ou bien la grâce hellénique de la démarche et de l'attitude, la grâce des Tanagra et la coquetterie grecque d'une parole ailée, la carnation d'or mat des Mauresques et la molle et flexible ondulation des palmiers dans le vent [4] ». Ce qui le ravit surtout, c'est la richesse colorée de la côte méditerranéenne: rochers rouges, fleurs bariolées, mer d'un bleu profond ; en Camargue, des chevaux blancs, des taureaux noirs, des flamants roses. Le plus simple repas offre « une orgie de couleurs : le vert et le jaune des poteries rustiques, le rouge des tomates, le jaune du safran, le bleu argenté des poissons, et toute la riche palette des fruits d'automne [5] ».

Ce ne sont là que notations visuelles. Mais l'article sur les locutions françaises révèle le sens délicat de quelques-uns des secrets

1. *Werke, Prosa* I, pp. 349-356.
2. *Briefe*, I, p. 67. Lettre à Beer-Hofmann, 16 septembre 1892.
3. *Briefe* I, p. 67.
4. Südfranzösische Eindrücke, *Prosa* I, pp. 89-90.
5. *Ibid.*, pp. 91-92.

de la langue étrangère : langue plus pauvre en mots que la langue allemande, mais d'autant plus riche en tournures et en nuances qui permettent, avec un matériel plus réduit, de tout exprimer ; langue toujours vivante, ancienne et neuve à la fois, bien commun au peuple entier, grande salle aux voûtes élevées où tous peuvent s'entretenir et se concerter, sûrs de comprendre et d'être compris :

A force de transpositions incessantes d'un domaine dans l'autre, cette relative pauvreté de vocabulaire est devenue une richesse indescriptible. Une acception reparaît çà et là et nous rappelle que le mot qui sert aujourd'hui à exprimer la vie intérieure tire son origine du champ, du vignoble ou du métier à tisser, si fort éloigné qu'il semble à présent de la glèbe lourde et vénérable, du joyeux vignoble ou du pacifique métier à tisser. C'est une langue plus mondaine que la nôtre, on y distingue très nettement les êtres réels qui s'y font entendre : de temps à autre la voix d'un roi ou de ses courtisans, parfois la voix de paysans, d'hommes de loi, de femmes, beaucoup de voix de femmes, et d'enfants aussi [1].

Les premières contributions du jeune écrivain à diverses revues témoignent d'une culture cosmopolite. Il lit ce qui paraît en France, en Italie et en Angleterre. Mais il revient avec prédilection aux auteurs français contemporains : Banville, Viélé-Griffin (qu'il n'aime guère), Bourget, Barrès surtout. Il médite sur les trois romans de la culture du moi et s'efforce de tirer de ce romantisme égotiste des valeurs humaines durables [2].

Mais le premier contact prolongé de Hofmannsthal avec la réalité française vivante date de son voyage à Paris au printemps 1900, lors de l'Exposition universelle. Il habitait avec son ami Georg von Frankenstein deux pièces dans un bon hôtel. Il sortait beaucoup, conduisait au Bois un dog-cart de louage, allait au bal de l'Opéra, fréquentait avec zèle musées et galeries, théâtres et cafés-concerts, ainsi que les ateliers d'artistes et les magasins des marchands de tableaux. Muni de bonnes recommandations, partout bien reçu, il allait déjeuner chez Rodin, dînait à l'ambassade d'Allemagne, rendait visite à Anatole France à la Villa Saïd et s'étonnait de trouver l'écrivain entouré d'académiciens d'âge mûr et d'étudiants socialistes [3]. Il menait la vie du touriste oisif et aisé qui ne goûte de Paris que ce qu'il y a là de plus exquis sous certains rapports, mais aussi de plus superficiel, et borne

1. *Prosa*, I, p. 355.
2. Articles divers recueillis dans *Prosa*, I.
3. Voir les lettres de mars-avril 1900, dans *Briefe* I, pp. 296-308, et II, pp. 9-36.

volontiers son exploration au « monde des lettres et des arts ». Au premier abord il s'était senti troublé, choqué : « Que de fausseté, de paradoxe et de bassesse on trouve ici à foison, écrit-il à Leopold Andrian. C'est une véritable cuisine de sorcière ». Il aperçoit « un amas confus d'êtres humains et de tendances » [1] et se sent prodigieusement loin de chez lui et de l'Allemagne. Mais bientôt il s'aperçoit que jamais il ne s'est mieux porté, ne s'est senti aussi alerte et dispos, capable de travail, d'appétit et de sommeil. Le résultat des premières semaines parisiennes semble déjà des plus positifs : c'est ce qu'affirment de nombreux passages des lettres que ce fils modèle adresse régulièrement à ses parents restés à Vienne :

Il me semble que dans l'espace de ces quelques semaines j'ai plus vécu, plus appris, plus réfléchi que dans une année entière, ou presque... Je peux dès à présent affirmer en toute bonne conscience que ce séjour m'est bienfaisant, stimulant et utile. Il me semble sentir le travail affluer vers moi, sous la forme la plus aisée et la plus agréable, je me sens singulièrement libre de toute entrave et de toute fatigue, je vois mon existence, mon art et toutes choses avec d'autres yeux et dans une juste lumière... De même mes réflexions sur ma vie et mon genre d'existence ont l'aisance et la sérénité qu'elles devraient avoir si mon humeur pesante et torturante ne m'accablait à Vienne le plus souvent... Cette grande ville, avec ses existences innombrables que l'on devine plutôt qu'on ne les connaît, produit un effet calmant, elle stimule sans dissiper [2].

On peut passer sur le fait que ce jeune Viennois parle avec dédain de la beauté des femmes et de l'élégance des équipages, qui lui semblent à Paris inférieures à ce qu'il connaît à Vienne [3]. La « prodigieuse richesse » du Louvre, l'animation des rues et des places, le raffinement de certains cénacles d'artistes ou d'écrivains ont fait sur lui une impression profonde. « Auprès de Rodin on se sent dans un très grand monde », dit-il [4]. De même, dans le petit cercle des proches et des intimes de certains maîtres récemment disparus — Manet, Mallarmé — il reconnaît « une atmosphère de très haute tension, où l'on connaît ce qu'il y a de plus grand et plus sérieux dans le travail créateur, sans que l'on puisse parler de cénacle [5] ». Il admire Lugné Poë et Suzanne Després, Mounet-Sully, mais non Coquelin qui lui paraît prétentieux et vieilli ; il

1. *Briefe*, I, p. 297.
2. *Briefe*, II, p. 18-20.
3. *Ibid.* II, 11.
4. *Ibid.* I, p. 298.
5. *Ibid.*, I, p. 300.

rencontre Jules Renard dont il traduira *Poil de carotte* (« Fuchs »).

Qu'a-t-il encore remarqué à Paris ? Le nombre et la grandeur des théâtres, pleins tous les soirs ; les cafés, la foule mouvante, la splendeur des étalages de joailliers, la noblesse émouvante des rives de la Seine. Véritable enfant de la grande ville, il est très sensible aux paysages urbains et ne s'est jamais senti aussi à l'aise qu'à Vienne, Paris, Rome ou Venise. A Paris son lieu de prédilection est la Ferme du Pré Catelan, où l'on déjeune si bien pour quatre francs [1].

A la veille de quitter Paris, il tâche de faire le bilan de ce séjour :

> Je vais donc terminer mon séjour à Paris, qui restera toujours plein de signification et d'importance dans mon souvenir. Il me serait difficile de dire comment un tel séjour dans une illustre ville étrangère peut exercer sur mon développement une aussi forte influence. Mais j'en ai toujours eu le pressentiment et suis heureux d'en éprouver l'effet. Ce ne sont pas tant les impressions ou les incidents pris isolément, qui ont sur l'esprit cette singulière puissance, c'est le fait de vivre dans une atmosphère étrangère, et c'est ainsi que même les moments de solitude, et ceux-là surtout, atteignent à une si surprenante fécondité. Je pourrais peut-être énumérer brièvement, et de façon assez complète en apparence, ce que j'ai appris au contact des hommes et des événements ; mais le souvenir que j'en garderai est celui d'une inépuisable richesse, car innombrables et inépuisables sont les relations que j'ai appris à discerner et à sentir entre moi-même et les phénomènes. Ce que j'emporterai d'ici de travail achevé pourra ne pas paraître lourd. Mais longtemps encore tout ce que je produirai sera lié profondément à cette période [2].

Telle a donc été la première rencontre de Hofmannsthal avec la France. Si satisfaisante qu'il l'ait estimée, elle peut nous sembler incomplète. Elle porte un caractère un peu étroit, un peu superficiel, trop exclusivement littéraire et artistique. A Paris il a vu des sites, des monuments, des musées, la vie mondaine et théâtrale, la peinture moderne et certains cercles littéraires. Il a surtout recherché la société de ses pareils. Qu'il existe une autre France et un autre Paris que celui des musées, des ateliers d'artistes, des salons, des théâtres et des cafés, il ne semble pas que cette idée l'ait effleuré. Il n'a pas su, pas tenté de savoir ce que peut être une famille, une école (voire une université) françaises. L'existence des ouvriers, des paysans, des bourgeois, des étudiants ; la vie politique, si étroitement mêlée en France à la vie nationale ; les puis-

1. *Ibid.*, II, pp. 10, 13, 18.
2. Lettre à ses parents, *Briefe*, II, pp. 35-36.

sants courants, religieux aussi, tout cela lui est demeuré étranger. Il ne s'en est pas informé. Si beaucoup plus tard il s'est plaint à Carl Burckhardt de n'avoir jamais trouvé le contact aisé et fécond avec la France réelle et vivante, cela tient pour une part aux insuffisances de ce premier séjour. Certes, il était jeune et étranger, il était uniquement poète et esthète, et le peuple français est plus difficile à pénétrer qu'aucun autre, il se ferme instinctivement à l'étranger et n'aime pas lui donner accès à sa vie personnelle ou familiale. De toute façon, un hôtel fashionable n'est pas un bon poste d'observation, ni un bon point de départ. Et après tout Hofmannsthal n'était pas alors en quête de l'âme de la France, il voulait voir Paris et en jouir, y chercher quelques inspirations pour son art ; il a obtenu ce qu'il cherchait, et quelque chose en plus, ainsi qu'il ressort des extraits cités plus haut.

Vingt-cinq ans après, Hofmannsthal revient en France. Il y a dans l'intervalle la moitié d'une vie, et une guerre cruelle. Le poète arrivait du Maroc. Cette France d'outre-mer, antique et moderne à la fois, dans sa riche couleur orientale, lui avait plu à l'extrême. Lyautey l'avait reçu avec une courtoisie grandiloquente, comme un prince lorrain accueillant un archiduc d'Autriche : « Vous êtes chez vous, lui avait-il dit, vous êtes dans votre maison, et voici pourquoi : je suis lorrain, vos empereurs sont mes ducs, et je regarde la destruction de l'Autriche comme le crime le plus déplorable [1] ». Il n'y avait plus ni empereur ni ducs, mais cet hommage un peu anachronique ne pouvait déplaire au poète. A Paris, l'accueil fut moins somptueux, bien que Hofmannsthal fût alors au sommet de sa gloire. Il vit Valéry, Gide et le cercle de la N. R. F., il donna une causerie à un petit groupe d'étudiants à l'École Normale Supérieure. Le malheur voulut qu'il se confiât à des guides aussi peu sûrs que Benoît-Méchin et Alfred Fabre-Luce. En dépit de la bonne volonté réciproque, une certaine contrainte subsistait. Hofmannsthal s'en est entretenu très librement avec Carl Burckhardt, l'ami des dernières années :

H. parlait le français presque comme l'allemand. Dans ses dernières années il admirait surtout ce que les Français ont réalisé dans l'ordre chrétien, il y voyait l'une des virtualités suprêmes de l'occident. Mais à Paris, où tout l'attirait profondément, la qualité, la norme humaine, la rigueur et la probité de la pensée, où la sociabilité, la continuité ininterrompue de la production intellectuelle, du niveau intellectuel, et leur étroite connexion avec la vie sociale auraient dû le combler d'aise, il

1. Carl J. Burckhardt, *Erinnerungen an Hofmannsthal*, Bâle, 1944, p. 44.

subsistait toujours pour lui un résidu insoluble, il avait besoin d'un intermédiaire pour trouver le contact...

Au printemps 1923 nous sommes allés une fois ensemble en voiture de Bâle en Lorraine. Début de juin, temps beau et clair. Nous roulions en direction de cet horizon de France aux teintes pastellisées d'azur et d'argent. Mais soudain le doux paysage vespéral disparut. Nous entrâmes dans une sombre petite localité industrielle. Des rangées de maisons semblables à des abcès, couvertes de rouille et d'humidité, des affiches en lambeaux, aux couleurs criardes, devant des bistros aux lumières rouges ; partout des usines trépidantes, enfumant tous leurs environs ; rien de la souveraineté silencieuse de la technique moderne, dans une architecture à sa mesure. Non : puanteur et fumée, produits du XIX^e siècle français ; là dessus des rengaines amères et vulgaires. Le spectacle qui s'imposa au poète lui fit l'effet d'un court-circuit. Il voulut interrompre le voyage, là, dans ce patelin couvert de suie. Le même soir, sur la place Stanislas de Nancy, parmi les rythmes des sobres architectures, devant les grilles dorées et les fontaines jaillissantes, sous les marronniers roses, il ne retrouva pas la sérénité que lui communiquait d'habitude la présence des chefs d'œuvre humains placés dans un décor naturel. Il demeurait taciturne, comme en présence d'un mal incurable. Replié sur lui-même, détourné du réel, il semblait en proie à une idée qui ne le lâchait pas [1].

Que penser de cette attitude ? Écoutons encore le psychologue et l'ami :

Ce dont il n'avait aucune idée, c'était cette gaité patibulaire et vivace du paysan français qui, devenu ouvrier, rend encore habitable ce décor. C'était toujours la France de Le Nain, du curé Mêlier, de la Terreur jacobine, de M. Homais, qui remplissait d'horreur cet Autrichien. Il aimait redire à ce propos une parole de Gœthe à Eckermann : « Notre dialogue avec les Français n'est jamais que le festin du Renard et de la Cigogne, un éternel malentendu ». Un trait extérieur du caractère français, son positivisme rationaliste affiché, lui faisait l'effet d'un vent sec et brûlant et desséchait en lui la spontanéité, la végétation intime de son âme. Certes, il saisissait pleinement aussi l'autre aspect de la vérité, le tact incomparable, la délicatesse morale, la fermeté du caractère français ; il y voyait un élément indispensable de son propre européanisme. Il se plaisait à relever la probité de la langue et de la pensée françaises. Il aimait à citer le mot de Chamfort : « La langue française est la seule au génie de laquelle la probité s'est attachée ». Il me dit une fois : « Les Français, dans le monde réel, sont toujours dans la situation du duc de Guise face à ses assassins, libre de faire tout au plus un pas à droite, un pas à gauche, un pas en arrière ; ils sont là luttant contre leur destin. Nous autres Allemands au contraire, nous

1. Carl BURCKHARDT, *o. c.*, pp. 44-45.

trompons parfois le destin grâce à notre penchant à la transcendance : nous passons à travers la muraille comme si elle n'existait pas [1].

Cette même image du duc de Guise luttant sans espoir contre des meurtriers qui le pressent de toute part, Hofmannsthal la retrouve sous sa plume quand il veut décrire à son ami l'impression de sa rencontre avec Valéry. Dans les traits profondément creusés du poète il a cru discerner « le destin orgueilleux et désespéré de l'esprit français, contraint à livrer dans le concret toutes ses batailles, comme le duc de Guise faisant face à ses meurtriers, serré entre la cheminée et la paroi, pas un pas de plus ne lui étant concédé. Mais quant à nous, nous pouvons toujours percer le décor, nous évader dans l'au-delà. C'est pourquoi il est si étrange de croire que nous puissions nous entendre. Entre nous, c'est toujours le banquet du Renard et du Héron (*sic*) [2] ».

Telle est l'idée que Hofmannsthal s'est faite du génie français dans ses plus hauts exemplaires : une idée grave et tragique. Si dans ses relations avec les hommes et les choses de France il est resté beaucoup d'obscurité et d'indécision, ses rapports avec la littérature et l'art français de tous les temps ont toujours été sains et féconds. Il ne pouvait renier la culture française dont il avait été nourri. Tout jeune encore, en 1892, il écrit à Hermann Bahr qui lui reprochait de se laisser trop éblouir par Hugo :

Mais j'ai lu aussi MMrs de La Rochefoucauld, de Labruyère, de Saint-Simon, de Montaigne, de Montesquieu, de Buffon, MMrs Chamfort, Courier, Chateaubriand, Voltaire, La Mettrie, Louvet, Jean-Jacques, Diderot, Prévost, Gresset, Mably et (malheureusement) Volney [3].

Voilà ce qu'on peut appeler une solide culture française. A vingt ans, le jeune étudiant découvre Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Montesquiou, Viélé-Griffin, Maeterlinck, Rodenbach. Dans des articles signés Loris il présente Maupassant, Bourget, Barrès comme les psychologues de la « décadence ». Mais il se souvient qu'avant eux Flaubert a écrit l'*Éducation sentimentale*, un de ces livres, dit Hofmannsthal, qui nous accompagnent au long de la vie et que l'on peut relire de dix en dix ans, sûr d'y trouver toujours du neuf et de l'utile.

Trois classiques français ont eu la préférence du poète : Molière, Hugo, Balzac.

1. *Ibid.*, pp. 45-46.
2. *Ibid.*, pp. 78-79.
3. *Briefe*, I, p. 33.

Hofmannsthal a souvent traduit ou imité Molière. Sa version du *Mariage Forcé* est à peu près fidèle. Celle des *Fâcheux* n'a guère de commun avec Molière que le titre, et le nom de quelques personnages. Il semble que le poète cherche à montrer par une grande abondance de noms de personnes et de noms de lieux qu'il connaît à fond son Paris du XVII^e siècle et son siècle de Louis XIV. Des personnages pris au *Misanthrope* et aux *Femmes Savantes* viennent doubler ceux des *Fâcheux*, tous s'expriment en prose et semblent danser une sorte de ballet minutieusement réglé, destiné à retarder le plus possible l'accord final des deux héros.

De 1911 à 1918, le *Bourgeois Gentilhomme* est le thème d'un long échange de lettres avec Richard Strauss. Le poète a proposé au musicien de tirer de l'œuvre de Molière une sorte de comédie-ballet qui servirait d'introduction à l'opéra d'*Ariane à Naxos*, offert en divertissement par M. Jourdain à sa marquise. Il fallait commencer par abréger la comédie. Hofmannsthal se fait fort de réduire à deux les cinq actes de Molière, en supprimant la cérémonie turque et du même coup toute l'intrigue « adventice », les rôles de Covielle, de Lucile et de Cléante, soit plus d'un tiers de la pièce [1]. L'opération faite, il ne restait qu'un informe squelette, si informe que Hofmannsthal se vit obligé de rétablir la cérémonie turque, ainsi que l'intrigue familiale, nullement adventice, qui tend à montrer les ravages que la folie de Jourdain cause dans sa propre maison. Seule la pauvre M^me^ Jourdain fut, on ne sait pourquoi, sacrifiée, Jourdain se trouva veuf dès le début de la pièce. Mais cela ne suffisait pas à Strauss : il eût aimé, à chaque fin d'acte, ce qu'il appelait « une pointe », un bon gros effet bien éclatant qui permît un finale en fanfare. Sans compter qu'il trouvait le dénouement faible. Molière sait bien qu'une mésaventure n'a jamais suffi à guérir un homme de ses travers. Il faut à Strauss des résultats positifs : ou M. Jourdain sera corrigé de sa vanité, ou il sombrera dans la folie et nous le verrons conduire aux Petites-Maisons. Ici Hofmannsthal s'insurge ; il s'autorise de l'avis des grands critiques français du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, Boileau, Fénelon, Vauvenargues, qui ont souligné la profonde sagesse avec laquelle Molière a réussi à peindre un véritable fou sans que jamais s'y mêle l'idée des Petite-Maisons [2]. Et ulcéré par les chicanes de Strauss, il ajoute :

1. Richard Strauss, *Briefwechsel mit H. von Hofmannsthal*, p. 124.
Dans un article rédigé en français pour la *Revue Musicale*, 1912 II. tenta de justifier ses mutilations sacrilèges, alléguant que la *lingua franca* de la cérémonie est intraduisible en allemand et que chantée telle quelle elle ne serait pas intelligible aux Allemands.
2. *Ibid.*, pp. 365-366.

Je me suis honnêtement efforcé de restaurer pour vous un ancien pavillon de jardin quelque peu délabré, réunissant ici par un balcon deux fenêtres de guingois, supprimant là un vilain escalier de fortune, restituant à l'ensemble sa symétrie et faisant déboucher toutes les pièces sur un vaste jardin d'hiver qui a de tout temps fait la beauté de l'édifice... Vous ne trouvez rien à louer dans tout ce que j'ai fait, vous semblez ne rien voir. En entrant dans le salon qui ouvre sur le jardin, vous lancez une brique dans la grande glace de la fenêtre, puis vous me priez de remplacer la perspective du jardin par un mur, ou tout au moins d'installer à la place du jet d'eau un gros tas de fumier... Le mur, c'est cette horrible idée de donner pour dénouement à une légère et gracieuse comédie de mœurs ce qu'il y a de plus horrible au monde, la démence ; le tas de fumier, c'est le « retour au bon sens », la « conciliation », alors qu'il y a là des antithèses insolubles qui ne peuvent se résoudre que sur le mode comique [1] ».

La pièce, dont Hofmannsthal s'imaginait avoir fait, à force de suppressions et de compressions, « quelque chose de plus charmant, de plus riche et de plus fleuri » que l'original, fut jouée à Stuttgart dans de mauvaises conditions et tomba. Hofmannsthal garda de cet échec un arrière-goût d'amertume, mais n'en tint pas rigueur à Molière. C'est ce que montre le *Prologue pour le Malade imaginaire*, composé en 1922 pour le tricentenaire de la naissance du poète. C'est à Toinette, la servante du Malade, qu'il a confié l'honneur de faire l'éloge de Molière, connaisseur d'hommes et créateur de caractères, auteur et acteur dont le métier était de faire rire et qui sut exercer avec fierté sa profession décriée, jusqu'au jour où la mort vint le prendre en scène, comme il venait encore d'offrir aux risées du public les grimaces de son agonie, dans le rôle du Malade imaginaire, lui si vraiment malade et mourant. Hofmannsthal honore en Molière un exemple de cette vertu française qui sait rester dans les normes de la nature et de la loi sans sacrifier quoi que ce soit de sa liberté intérieure, et qui transfigure toute son activité par le dévouement passionné au métier [2].

Hofmannsthal, étudiant en langues romanes à l'Université de Vienne, avait d'abord rédigé une petite étude (non imprimée) sur la langue des poètes de la Pléiade. Afin d'obtenir la *venia legendi* — il songeait alors à une carrière de professeur — il écrivit son *Essai sur Victor Hugo* [3], synthèse brillante, et peut-être trop brillante, qui n'obtint pas les suffrages de la Faculté. En 50 pages

1. *Ibid.*, pp. 371-372.
2. Le Prologue au *Malade imaginaire* figure dans le volume intitulé *Die Berührung der Sphären* ; il sera sans doute reproduit dans le tome de *Prosa* IV, encore à paraître.
3. L'Essai sur Victor Hugo se trouve reproduit dans *Prosa* III, pp. 367-462.

le candidat avait tenté d'esquisser l'évolution poétique de Victor Hugo et de définir l'importance de son œuvre immense. C'est plus un discours qu'une étude, ou c'est une étude symphonique. Mais l'information est solide et le sentiment juste, le point de départ modeste et raisonnable. Hofmannsthal sait bien que la poésie de Hugo n'a éveillé en Allemagne que peu de résonance, qu'on la condamne comme rhétorique pure. Mais, objecte-t-il, faut-il contester de prime abord la valeur d'un poète qui jouit dans sa propre patrie d'une si grande gloire ? Ne vaut-il pas mieux essayer, loyalement, de le comprendre ?

Après une brève esquisse biographique, Hofmannsthal tente de définir en quoi Hugo est le fils de son temps et de son pays et comment il a conçu la vocation et la mission du poète, qui doit être non seulement la voix de son peuple, mais l'apôtre de toute grande cause, le défenseur du Vrai et du Juste, le prophète de Dieu et de la Nature. Il faut se garder de lui reprocher d'avoir été l'organe de toutes les idéologies de son temps : socialisme saint-simonien, républicanisme de 48, libéralisme religieux à la Lamennais ; c'est ainsi qu'il est devenu « l'écho sonore » de toutes les émotions et de toutes les idées de son époque. Lorsqu'en 1852 il se range dans le parti des vaincus, dans l'exil il ne cesse de grandir, de produire et d'agir. Toute son œuvre exalte la grandeur de l'homme, surtout sous la forme du génie, un génie qui unit la force et la bonté. Son thème central est celui d'une force qui se libère : force spirituelle qui s'arrache à la tyrannie des dogmes et des préjugés ; force du peuple qui espère son affranchissement ; force de l'individu génial qui brise toutes les chaînes. L'œuvre dans son ensemble est d'un dynamisme prodigieux. Partout règne le contraste, le conflit des forces en quoi se mue tout d'un coup l'équilibre antérieur. Le pinacle est atteint quand le vaincu se relève soudain, brave son oppresseur, fête un éphémère triomphe, puis est définitivement abattu. C'est là le tragique hugolien. Mais ce triomphe est le plus souvent purement verbal, il consiste en tirades sonores dont la force torrentielle emporte le lecteur ou l'auditeur mais qui réussissent bien rarement à fléchir la puissance tyrannique des faits. Dans les drames de Hugo toutes les situations sont tendues, les contrastes énormes, les caractères énergiques mais sans nuances, tout d'une pièce, bons ou méchants, blancs ou noirs, acharnés les uns contre les autres, se combattant jusqu'à la mort. De préférence le poète a recours à des antithèses incarnées : le laquais amoureux d'une reine, le brigand à l'âme royale, le bouffon au grand cœur. Et sans doute ils manquent trop souvent d'épaisseur, de chaleur

humaine. Mais cette éloquence qui leur est commune entraîne tout dans son flot souverain. Car tous sont d'admirables orateurs, et souvent ne sont qu'orateurs. Et dans cet univers poétique l'homme n'est pas seul à parler : animaux, plantes, montagnes, flots de la mer, étoiles du ciel, tout parle et tout chante chez Hugo. Son lyrisme même est un monologue passionné ou une harangue, une apostrophe adressée aux hommes, aux nations, aux éléments, à Dieu, une accusation ou une prière. Dans cette éloquence profuse qu'on a souvent reprochée à Hugo, Hofmannsthal reconnaît une victoire de l'esprit sur la matière, une profession de foi en la puissance du verbe. Cette abondance est aussi variété, et c'est en homme du métier, déjà, que Hofmannsthal apprécie la stupéfiante richesse verbale de Hugo, sa virtuosité à user de toutes les ressources du vocabulaire, mots nouveaux ou anciens, associations verbales inédites, trouvailles de rimes et de rythmes.

L'image de la vie, chez Hugo, apparaît à la fois simple et bariolée, pleine de passion, de catastrophes et de contrastes brutaux. Dans cette vie de lutte et de violence, l'enfant, l'animal et la plante représentent le repos et le réconfort du penseur, la vie intacte, spontanée, la vie telle qu'elle doit être, c'est à eux que va la tendresse et la suavité du poète. Sur un plan supérieur, le peuple et le génie sont les deux mystérieux réservoirs de l'avenir : le peuple, sol nourricier du génie, forme élémentaire et non encore différenciée du génie ; le génie, porteur de flambeau, qui guide le peuple dans sa marche vers la liberté. Idéalisme que Hofmannsthal qualifie d'authentiquement français, peu teinté de métaphysique, fondé sur un petit nombre de notions simples et claires, aisées à traduire en actes — liberté, vérité, justice, progrès — reflet de Dieu sur la terre et flamme vivante au cœur du poète.

Victor Hugo, écrit Hofmannsthal, a glorifié au cours de sa vie la supériorité sous toutes ses formes, d'abord celle des idées reçues : tradition, légitimité, monarchie, religion révélée ; puis la souveraineté tyrannique du génie, dans la personne de Napoléon ; puis cette vague figure du peuple, enfin celle qu'il trouvait en lui-même, la supériorité morale du proscrit inflexible, du persécuté sublime ; et pour finir, toutes les forces de la nature et aussi la simplicité de l'enfant, de l'animal muet. Il est inépuisable dès qu'il s'agit d'exprimer la fierté, la conscience de soi et il se délecte à imaginer des situations où cette force de la personnalité peut s'exprimer avec une intensité particulière, lors des brusques retournements du destin.

Et cependant, en dépit de tant de cas tragiques, l'œuvre respire une croyance optimiste dans la puissance de l'homme, pour déli-

vrer, pour construire, pour créer. Hugo est ainsi la véritable image de son peuple et de son époque, et Hofmannsthal, qui vient d'une tradition très différente, est assez large d'esprit et de goût pour le comprendre et le justifier.

Cet effort de sympathie et d'intelligence n'est pas resté stérile pour le jeune poète. On pourrait déceler dans l'œuvre de Hofmannsthal les traces d'une influence hugolienne. L'éloquence véhémente de son Electre qui submerge l'adversaire sous les flots de sa rhétorique et fête en paroles un triomphe qu'elle n'a pas la force de réaliser dans les faits, évoque les grands discours auxquels se plaisent les héros de Hugo, au bord de l'abîme qui va les engloutir; c'est la même tentative passionnée de convaincre l'ennemi et de se peindre une éphémère victoire sur cet ennemi momentanément réduit au silence, ou parfois même absent. Certains airs de bravoure des premiers drames de Hofmannsthal — *l'Aventurier et la Cantatrice*, *Venise sauvée* — certaines évocations lyriques de temps et de lieux romantiques, fameux par leur faste et leurs vices, leur splendeur et leurs crimes, sont extrêmement proches des procédés de Hugo.

Mais aucun écrivain français n'a si souvent, ni si longtemps fixé l'attention de Hofmannsthal, que Balzac. A diverses reprises il s'est efforcé de saisir et de circonscrire ce génie qu'il place à côté de Shakespeare, au rang le plus haut des esprits créateurs [1]. Le don souverain de Balzac lui semble être, bien entendu, l'imagination, le pouvoir de créer non seulement des personnages isolés, ni même des personnages en très grand nombre, mais un monde humain organisé et plausible, un tout organique, coloré, vivant, fait de la matière dont nous sommes tous pétris et dans lequel nous nous reconnaissons et nous reconnaîtrons toujours. Sa *Comédie Humaine*, bien qu'elle porte le costume de son temps, n'a vieilli qu'à peine, et vit encore en nous et autour de nous. Chacun des romans de Balzac convient à un âge de la vie, à telle ou telle condition sociale, à des situations et à des événements définis. D'autres poètes moins riches de substance humaine peuvent encourir des disgrâces : Walter Scott, jadis la pâture des hommes faits, est devenu l'aliment de la jeunesse. Mais Balzac offre à chaque âge ce qui lui convient : des imaginations de douze ans trouveront un intérêt romanesque aux *Chouans*, à *L'Auberge rouge*, à *El Verdugo ;* les jeunes femmes sentimentales trouveront à *Modeste Mignon* ou au *Lys dans la Vallée* un charme à peine pâli ; à quarante ans

1. Voir Das Mädchen mit den Goldaugen, Balzac, Ueber Charaktere im Roman und im Drama, *Prosa*, II, pp. 38-56, 378-398, 185-187.

on est mûr pour ces œuvres sombres et fortes : *La Cousine Bette*, *Eugénie Grandet*, *Les Illusions perdues*, *La Vieille Fille* ; les vieilles gens méditeront sur *Le Père Goriot* ou *César Birotteau* ou s'égaieront aux *Contes drôlatiques* ; les âmes pieuses s'édifieront à lire *Séraphitus Séraphita*. Au fur et à mesure que l'on avance dans la vie, on découvre une région nouvelle de l'univers balzacien, et la vérité de l'ensemble demeure, même aujourd'hui, après tant de bouleversements sociaux, parce que le poète — ici l'usage allemand du mot est justifié — est toujours allé à l'essentiel ; au lieu de donner une image photographique de la réalité, il a su en évoquer le substratum éternel, le conflit de forces individuelles et supra-individuelles qui constitue la trame même du destin. Dans une belle image, Hofmannsthal rappelle la légende germanique selon laquelle les âmes des héros morts continuent à se battre au-dessus des armées en marche ; c'est ainsi que par delà ces personnages si fortement individualisés une bataille métaphysique se poursuit où n'interviennent presque que des forces non individuelles.

Quelles sont ces puissances démoniaques qui s'affrontent ? L'amour, l'ambition, l'amour de la gloire, la foi mystique, la puissance ; et par dessus tout, symbole de tout ce que l'on convoite, et moyen de satisfaire tous les vœux, l'Argent, moteur premier du monde moderne, l'Argent protéiforme, instable, fugace, mais tout puissant, capable d'acheter tous les autres biens, plaisir, influence, pouvoir, éclat mondain, et même l'amour, la vertu et les consciences ; l'argent qui hisse l'homme au pinacle pour le précipiter soudain dans le crime et dans la ruine. Sans le dire expressément, Hofmannsthal voit très nettement que Balzac a écrit la tragédie cruelle du monde capitaliste. Dans ce monde qu'il a construit et si soigneusement édifié, où règnent l'ordre et la stabilité d'un univers bien fait, l'amour et l'argent sont les deux puissances d'édification comme de ruine. Mais leurs manifestations sont d'une variété infinie. La banque, l'armée, la grande et la petite bourgeoisie, la noblesse, la paysannerie, le monde des affaires, les artistes, les magistrats, les policiers, les escrocs et les voleurs, représentent autant de cercles tous également soumis à ce pouvoir infernal. Et cet univers ordonné n'a rien de rigide : tout y est en mouvement et en mutation, en action et en réaction. Les humbles s'élèvent et les grands s'effondrent, la vertu se ternit, les passions s'enflamment et s'éteignent, les sentiments comme les situations se renversent en leur contraire. L'amour devient haine, la vertu vice, l'indigence richesse, la richesse misère. Les événements et les rencontres, les hasards, les incidents et les accidents

commandent non seulement l'action, mais aussi l'évolution des caractères. Dans un dialogue imaginaire entre Balzac et le grand orientaliste Hammer-Purgstall, Hofmannsthal prête à Balzac cette affirmation paradoxale que lui, le grand créateur de caractères, ne croit pas aux caractères. Les caractères, dit-il, sont affaire au dramaturge ; dans l'épopée (ou le roman) il n'y a en action que des forces : celles qui imprègnent et commandent l'être humain tout entier :

Je ne crois réellement pas aux caractères. Shakespeare y croyait, c'était un homme de théâtre Mes personnages ne sont que le papier de tournesol qui vire au bleu ou au rouge selon les cas. La vie, le réel, ce qui est grand, ce sont les acides, les puissances, les destinées. J'ai dit les puissances. La puissance de l'amour pour celui qui est l'esclave de l'amour ; la puissance de la faiblesse pour le faible ; la puissance de la gloire pour l'ambitieux. Non pas la puissance de l'amour, de la faiblesse, de la gloire en soi, mais celle de l'amour au piège duquel l'homme s'est pris, de sa faiblesse individuelle, de sa gloire personnelle, ce que Napoléon appelait son étoile, ce que les malheureux qui revoient leur vie en un éclair appellent la fatalité. Pour Goriot elle s'incarne dans ses filles ; pour Vautrin dans la société dont il veut faire sauter les fondations ; pour l'artiste dans son œuvre.

Et Hofmannsthal a tant admiré Balzac qu'il lui a prêté le plus bel éloge de l'artiste qu'il ait écrit :

L'artiste n'est pas plus pauvre que l'un quelconque des vivants ; pas plus pauvre que Timour le conquérant, que Lucullus le jouisseur, que Casanova le séducteur, que Mirabeau l'homme du destin. Mais son destin c'est son travail. C'est dans son travail qu'il possède tout. C'est là qu'il voit des choses pour lesquelles aucune langue n'a d'expression et les rêves les plus tragiques n'ont pas de symboles.

C'est ainsi que Hofmannsthal a compris Balzac, qu'il a tâché de reconstruire la réalité complexe de son œuvre. La haute idée qu'il se fait de la personnalité, du travail et du génie de l'artiste en général, il l'a déduite pour une large part de l'exemple de deux grands écrivains français : Molière et Balzac.

Il resterait à se demander si Hofmannsthal doit aussi quelque chose de positif aux écrivains français qu'il a lus avec tant de ferveur, interprétés avec tant d'intelligente sympathie. Pour Molière, c'est l'évidence même, pour Beaumarchais également. Sans Molière, pas de *Bürger als Edelmann*. Le *Rosenkavalier* contient une scène prise *à M. de Pourceaugnac*, celle où le baron de

Lerchenau, attiré par ruse dans une auberge suspecte, voit sortir de toutes les cloisons des drôles qui en veulent à sa bourse ou à sa vie et une troupe de bambins qui le poursuivent aux cris de : Papa, papa ! Dans ce même *Chevalier à la Rose*, la charmante figure du page Quinquin, l'adolescent épris d'une « maréchale » mûre, mais qui finit par trouver une jeune et ravissante fiancée, est bien entendu une réplique du Chérubin de Beaumarchais... et de Mozart. Hofmannsthal semble avoir emprunté somme toute, à la tradition française des motifs de comédie, soit burlesques, soit sentimentaux et quelques thèmes de nouvelles comme l'histoire de la belle lingère, dans l'aventure du maréchal de Bassompierre, ou le thème de *Silvia im Stern*, venu des mémoires de Julie de Lespinasse.

Un autre poète français, et un Belge, sont des tout premiers maîtres qui ont aidé le jeune Hofmannsthal à construire son art lyrico-dramatique ; Musset et Maeterlinck. A lire des drames tels que *Gestern*, *Der Tor und der Tod*, *Der weisse Fächer*, *Der Abenteurer*, et quelques autres, on est frappé d'abord par un détail extérieur : les personnages de Hofmannsthal portent les mêmes noms que ceux de Musset : Claudio (*Tor und Tod* et *Caprices de Marianne*), Fortunio (*Weisser Fächer* et le *Chandelier*), Fantasio (*Gestern* et *Lorenzaccio*) ; Andrea (*Gestern* et *André del Sarto*) ; Ser Vespasiano (*Gestern*, *Carmosine*, le *Fils du Titien*), Tizianello (*Tod des Tizian*, le *Fils du Titien*). De plus, la définition du drame lyrique [1], telle que Hofmannsthal la précise dans une lettre à une amie [2], est extrêmement proche de celle des Comédies et Proverbes.

Ma forme de prédilection, de temps à autre, dans l'intervalle de travaux plus graves, serait le proverbe en vers, avec une morale. Quelque chose dans le genre de *Gestern*, mais d'une rigueur plus pédantesque dans la forme, réglé comme un menuet. Au début, le principal personnage énoncerait une thèse, par exemple celle-ci : le passé ne m'intéresse pas ; puis il se produirait un menu fait qui l'obligerait à renverser sa thèse (on n'en a jamais fini avec le passé). Voilà la comédie idéale, faite à vrai dire pour des Tanagra ou des poupées de Saxe.

Qui ne penserait, en lisant ces lignes, aux Proverbes de Musset ? *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée — On ne saurait jurer de rien — On ne saurait penser à tout — On ne badine pas avec l'amour.* Une morale, comme argument d'une action assez menue, des per-

1. Il ne faut pas donner à ce terme le sens qu'il a d'habitude en français, celui de théâtre chanté. Il s'agit de petits drames poétiques, peu dramatiques, peintures du cœur et de l'émotion.
2. Lettre à Marie Herzfeld, 5 août 1892, *Briefe*, I, p. 62.

sonnages jeunes et gracieux, ardents et tendres, le souffle d'une vague mélancolie, tout cela, Hofmannsthal l'a trouvé dans les comédies de Musset, s'en est emparé en vertu d'une affinité intime et l'a développé. C'est le même milieu d'artistes ou d'oisifs élégants, le même mélange d'émotion et d'ironie, la même importance donnée aux grands soucis de ceux qui sont trop heureux. Et c'est souvent le même cadre, l'Italie romantique de la jeunesse, de l'art et de l'amour.

L'influence de Maeterlinck a été plus profonde. Hofmannsthal le lisait longtemps avant de l'avoir rencontré à Paris, en 1900. Ils se sentirent aussitôt en sympathie. Les manières cordiales de Maeterlinck, sa bonhomie flamande, sa lenteur méditative plurent au jeune Autrichien un peu médusé par la sécheresse élégante et polie des intellectuels français ; dans ce Belge il crut reconnaître un Germain. Ils se virent souvent et se lièrent d'amitié. Et certes les petits drames de Hofmannsthal sont encore plus proches, par les situations et les sentiments, des drames de Maeterlinck que des comédies de Musset. *Le Fou et la Mort*, l'*Empereur et la Sorcière*, le *Mariage de Sobéide*, le *Petit Théâtre du monde* sont construits à peu près comme les *Aveugles*, l'*Intruse*, *Pelléas et Mélisande*, *Aglavaine et Sélysette*. Ce sont les mêmes petits actes faits d'émotions et d'impressions, drames d'atmosphère plutôt que drames d'action, placés hors du temps, dans des lieux vagues ou symboliques, peuplés de personnages eux aussi symboliques : l'Aveugle, le Vieillard, la Jeune Fille, le Fou. Les décors se ressemblent : jardins, escaliers et tours, grottes, fontaines. De jeunes femmes encore enfantines, tendres et fragiles, liées à des hommes trop vieux ou trop durs, et qui, incomprises, se laissent glisser dans la mort.

Là-dessus un voile de mélancolie, une méditation sans fin sur tout ce que la vie et la mort ont d'inconnaissable, d'insondable et de cruel, des rêveries sur l'impuissance des mots et la vanité des paroles et le cours inexorable du destin. Ce n'est pas seulement aux petits drames de Maeterlinck qu'il faut songer ici, mais aussi aux recueils d'essais en prose qui eurent un tel succès à l'époque : la *Sagesse et la Destinée*, le *Trésor des Humbles*. On a pu noter des parallèles nombreux entre ces textes et les vers méditatifs de Hofmannsthal [1]. Sans doute sont-ce des formes d'art et de pensée un peu périmées, mais dans leur ligne décorative comme dans leurs tons de pastels très caractéristiques de l'époque 1900, on reconnaît une évidente parenté d'atmosphère.

1. S. O. Palleske, *Maurice Maeterlinck en Allemagne*. Strasbourg, 1938.

Il est plus difficile de retrouver dans l'œuvre de la maturité les traces d'une influence française. Il y en a pourtant. *Oedipus und die Sphinx* suit d'assez près un drame d'André Suarès. Electre, par la passion oratoire, fait souvent songer à Hugo. Il faut aussi se souvenir de ce que dit Carl Burckhardt des figures énergiques et sombres de certains drames (Pierre, dans *Venise Sauvée* ; Julien, dans *Der Turm*) où semble vivre un certain héroïsme pessimiste de tradition française.

On peut donc dire en résumant que Hofmannsthal a trouvé en tout temps dans la littérature française une nourriture et des exemples. Elle a fait partie intégrante de sa culture. Ce qu'il a le plus apprécié en elle, en avançant dans la vie, ce n'est pas son élégance ou sa grâce, son sens de la mesure ou sa perfection formelle. Ce sont des qualités plus graves et moins évidentes : le courage devant la vérité, la lucidité intrépide, la connaissance de l'âme humaine dans ses grandeurs et ses infamies ; l'intelligence des mécanismes sociaux : Molière et Balzac, La Rochefoucauld et Chamfort. Par surcroît l'amour du beau métier, le soin de la forme et du style. La littérature française lui semblait un art viril, âpre, un peu triste, sans rien des tendres douceurs viennoises ; il l'admirait sans se défendre d'une vague impression de froideur et de distance. Ce qui lui manquait, c'était cet attendrissement facile, cette bonhomie sentimentale, cette grâce langoureuse dont il savait mal se passer. Il y avait là une limite qu'il ne franchissait guère. Dans la dernière partie de sa vie, alors qu'il était surtout préoccupé de la reconstruction d'une Autriche traditionnelle dans une Europe traditionnelle, une Autriche monarchiste et catholique, mais ouverte sur les problèmes européens, il ne pouvait manquer d'estimer très haut la tradition catholique et conservatrice française. Ayant commencé par Barrès et Verlaine, en passant par Molière et Balzac, il termine par Pascal et Joseph de Maistre. C'est dire ce que ses affinités françaises ont eu de varié.

Geneviève BIANQUIS.

NOTES ET DOCUMENTS

RENSEIGNEMENTS INÉDITS SUR LOCKE, COSTE ET BOUHIER.

La correspondance [1] de Jean Bouhier, président à mortier du Parlement de Bourgogne, archéologue, historien, juriste et philologue, constitue toujours l'un des fonds les plus riches et les moins exploités du XVIIIe siècle. En publier *in extenso* les dix-sept volumes serait certes une tâche bien lourde ; mais en les éditant, on mettrait à la disposition des érudits une source de renseignements sur l'histoire littéraire de l'époque qui serait presque sans égale, et qui ne serait guère moins utilisée que le *Journal* de Barbier ou les *Mémoires* du marquis d'Argenson. Je ne donne ici qu'un exemple de ces renseignements.

Le 10 juillet 1736, Bouhier écrivit de Dijon à son ami parisien Matthieu Marais, l'avocat dont on connaît les *Mémoires* et qui avait servi de secrétaire à Bayle : « Je suis bien aise que M. Coste prépare une nouvelle édition de Locke [2]. Quand vous le verrez, je vous prie de lui demander s'il est l'auteur de la traduction de son *Explication des épîtres de saint Paul*, que j'aurais grande envie de voir. Car je vous avoue que je ne trouve aucun commentateur qui me satisfasse pleinement sur ces épîtres [3]. »

Coste, en effet, faisait un séjour à Paris. Marais se rendit chez lui sans délai et, le 17 juillet, répondit au président Bouhier :

M. Coste m'a remis une notice de ce qu'il a traduit de M. Locke, que je vous envoie écrite de sa main. Il n'a rien traduit des *Paraphrases et notes sur saint Paul*. Le P. Lelong dans sa *Bibliotheca sacra*, p. 833, parle de Locke [4] et il l'appelle *fautor socinianismi*, c'est la qualification qu'il lui donne.

Le Clerc dans son *Éloge historique* qui est à la tête des *Œuvres diverses* de Locke (1710, in-12) dit quelque chose de ces ouvrages sur saint Paul,

1. Manuscrits français 24.409 à 24.421 et 25.540 à 25.543 de la Bibliothèque Nationale.
2. Cette édition, s'il s'agit de l'*Entendement humain*, ne parut qu'en 1742 ; mais une nouvelle édition de l'*Education des enfants* fut publiée en 1737.
3. B. N., Ms. fr. 25.542, fol. 379.
4. Et de ces écrits sur saint Paul (note de Marais).

p. LXXVII, et marque qu'il y en a un extrait dans le XIII^e tome de la *Bibliothèque choisie* [1]. Voilà ce que j'ai recueilli sur cela [2].

Marais joint à cette lettre le mémoire de Coste, dont voici le texte :

1. Le premier ouvrage de M. Locke que j'ai traduit en français, c'est son *Traité sur l'éducation des enfants*. D'abord je traduisis la première édition ; et dans la suite je traduisis une seconde ou troisième édition anglaise, augmentée de plus d'un tiers [3].

2. Le *Christianisme raisonnable*, intitulé en anglais *The Reasonableness* [4] *of Christianity*, c'est-à-dire la *Raisonnabilité de la religion chrétienne*.

3. La défense de ce *Christianisme*, qui avait été attaqué par un violent antagoniste, zélé théologien d'Oxford [5]. J'écartai de sa critique tout ce qu'il y avait mis de personnel et d'injurieux, qui n'intéressait en rien le public. Dans la suite ces deux ouvrages ayant été réimprimés plusieurs fois en français, je hasardai d'y joindre une dissertation où j'indique un moyen de réunir tous les chrétiens sans qu'ils soient obligés de changer de sentiment. J'insérai dans cette même édition [6] un petit livre que j'avais traduit de l'anglais, intitulé la *Religion des dames* [7] avec une assez longue préface de ma façon, sur l'inutilité de la plupart des disputes théologiques.

4. Je travaillai ensuite à la traduction du livre *De l'entendement humain*. Cette traduction a été imprimée trois fois [8], et j'y ai toujours trouvé plusieurs choses à corriger et à raccommoder. Je crois (*praefiscine dixerim*) qu'une traduction parfaite est un phénix qu'on ne vit jamais. J'ai pris la liberté de critiquer quelques pensées de M. Locke dans la troisième édition. Si cette édition tombait entre les mains de M. le président Bouhier, je lui serais très obligé s'il voulait me dire ce qu'il aurait pensé de ma critique.

5. M. Locke fut engagé à composer plusieurs pièces contre le fameux docteur Stillingfleet, qui avait attaqué quelques passages de son *Essai sur l'entendement humain*. J'ai fait un extrait assez ample de tous ces petits ouvrages polémiques, et surtout des réponses de M. Locke, lequel extrait fut inséré dans les *Nouvelles de la République des lettres*, de l'an 1699. Je le montrai à M. Locke avant que de l'envoyer en Hollande, où il devait être imprimé [9].

1. Pp. 37-178. Ce sont de longs extraits de l'ouvrage sur saint Paul.

2. B. N., Ms. fr. 24.414, fol. 287.

3. Le souvenir de Coste n'est pas exact : l'édition augmentée qu'il traduisit dans la suite était la cinquième, publiée en 1705. La traduction en parut en 1708, et fut plusieurs fois réimprimée.

4. Coste avait d'abord écrit *Reasonability*, qu'il corrigea ensuite en *Reasonableness*.

5. Il s'agit de John Edwards (1637-1716), qui fut cependant docteur de Cambridge, non point d'Oxford.

6. Celle d'Amsterdam, 1715.

7. L'auteur fut un inconnu, nommé Stephens.

8. En 1700, 1729 et 1735, à Amsterdam. Il parut également à Amsterdam, en 1723, une édition hors série.

9. L'extrait, qui se trouve pp. 363-85 et 483-513, donne un résumé des ouvrages suivants :

STILLINGFLEET, *A Discourse in Vindication of the Doctrine of the Trinity*. London, 1697 (surtout ch. x) ;

LOCKE, *Letter to the Bishop of Worcester*. London, 1697 ;

STILLINGFLEET, *Answer to Mr Locke's Letter*. London, 1697 ;

Voilà tout ce que j'ai traduit des ouvrages de M. Locke. On a publié après sa mort un livre intitulé *Œuvres diverses de M. Locke* [1], chez Frédéric Bernard, libraire d'Amsterdam. M. Locke me les avait montrées en manuscrit. Je n'ai eu aucune part à l'édition de ces opuscules si l'on en excepte quelques lettres de M. Locke et de M. Limborch, qu'on a insérées dans ce recueil de pièces posthumes. Ces lettres contiennent, si je ne me trompe (car je n'ai point vu ce recueil imprimé), des réflexions fort subtiles sur la toute-présence de Dieu et sur la liberté de l'homme [2].

Marais note en bas : « écrit de la main de M. Coste à Paris, le 17 juillet 1736 ».

Dans un autre volume de la correspondance, on trouve la réponse de Bouhier, qui remerciait Coste par l'intermédiaire de Marais. Il écrivit à ce dernier de Dijon, le 23 juillet 1736 :

J'ai vu l'extrait que Le Clerc a donné autrefois des *Paraphrases* de Locke sur saint Paul. Mais je voudrais voir l'ouvrage même. Je connais bien des ouvrages de cette nature. Mais le mal est que ceux qui les ont faits étaient gens préoccupés du système où ils ont été élevés, et dès là on n'y voit plus goutte. Locke était homme à examiner la chose indépendamment de tout système, et c'est la bonne manière. J'ai son traité *De l'éducation des enfants*, mais dont j'ai été très mécontent. J'ai lu avec bien plus de plaisir son *Christianisme raisonnable*, où il y a des choses bien hardies. Je n'ai que la deuxième édition du traité *De l'entendement humain*, qui est de 1729. Ainsi je n'ai pas les notes critiques de M. Coste sur la troisième. Mais je ne connais point les *Œuvres diverses* de ce savant anglais. Je suis bien obligé à M. Coste de la notice des ouvrages de ce grand homme, qui ne me paraissent avoir d'autres défauts, que de n'être pas écrits avec assez de précision. Ce qui est pourtant absolument nécessaire dans les livres de métaphysique [3].

La lettre de Pierre Coste donne raison à G. Ascoli, qui réfuta [4] une erreur de Quérard et d'autres bibliographes, y compris G. Lanson ; ceux-ci attribuèrent à Le Clerc l'édition de 1715 du *Christianisme raisonnable*. Elle nous aide à compléter, ainsi que je l'ai indiqué en note, la liste des traductions que donne M. C. A. Rochedieu dans sa

Locke, *Reply to the Bishop of Worcester's Answer to his Letter*. London, 1697 ;
Stillingfleet, *Answer to Mr Locke's Second Letter*. London, 1698 ;
Locke, *Reply to the Bishop of Worcester's Answer to his Second Letter*. London, 1699.

1. La première édition des *Œuvres diverses* parut à Amsterdam, chez Fritsch et Böhm, en 1710. Celle dont parle Coste est la seconde, de 1732, qui comprend effectivement des *Lettres diverses de M. Locke et de M. de Limborch*, dans lesquelles il est question de la toute-présence de Dieu. Mais aussi elle comprend (vol. II, pp. 92-145), à l'insu de Coste, une traduction de l'opuscule *Essay for the Understanding of St. Paul's Epistles by consulting St. Paul himself*. Aucune indication ne révèle l'identité du traducteur, qui n'est certainement pas Coste et qui pourrait ne pas être Le Clerc (bien que ce fût lui qui procura l'édition de 1710), parce que ce dernier se trouve légèrement critiqué dans l'avertissement.
2. B. N., MS fr. 24414, fol. 288.
3. B. N., MS fr. 25542, fol. 380.
4. *La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVII^e siècle*. Paris, 1930, vol. II, p. 326.

Bibliography of French Translations of English Works (Chicago, 1948). La réponse de Bouhier nous fait savoir la réception faite aux idées de Locke par l'un des esprits les plus judicieux du début du XVIII^e siècle.

Robert SHACKLETON.

THÈMES MÉDIÉVAUX NORMANDS DANS LA POÉSIE DE UHLAND

A la suite de très brillantes études juridiques, Ludwig Uhland est envoyé à Paris par son père qui désire lui faire compléter sa formation par l'étude d'une œuvre de grand retentissement : le Code Napoléon. Le jeune juriste séjourne, du 25 mai 1810 au 26 janvier 1811, dans notre capitale et, sans doute, s'applique-t-il avec docilité à se plier aux injonctions paternelles.

Mais, depuis 1804, Uhland sacrifie à la poésie et s'intéresse à son histoire. De la fréquentation assidue de l'œuvre des *Minnesinger*, il a tiré l'intime conviction que ceux-ci ont largement imité la poésie française et provençale ; aussi entend-il profiter de son séjour en France pour rechercher les traces de ces influences et son premier soin sera de descendre à l'hôtel de Piémont, 22, rue de Richelieu, à proximité de la Bibliothèque Impériale, où ne manque pas de le guider son ami Adalbert de Chamisso alors présent à Paris. C'est, d'ailleurs, l'heure d'un puissant renouveau du goût des études littéraires : l'Empereur ne vient-il pas de prescrire de continuer l' « Histoire littéraire de la France » — suspendue depuis le 12^e volume, en 1763 — dont le 13^e volume sera publié en 1814 ? Le poète trouve donc sur les rives de la Seine un climat particulièrement favorable à l'exécution du programme qu'il s'est tracé en secret avant de partir d'Allemagne ; ses recherches l'amènent rapidement à conclure que la poésie médiévale française a eu un retentissement considérable à travers toute l'Europe. Uhland copie en particulier le roman de *Floire et Blanche-fleur* que publiera plus tard, à Berlin, Emmanuel Becker ; il s'attarde complaisamment sur le cycle du roman médiéval normand et, faute de temps, aborde seulement le cycle épique de Charlemagne.

A la Bibliothèque Impériale, dans le manuscrit français 375 (ancien 6987), Uhland rencontre une œuvre de Wace, chanoine de Bayeux, le « *Roman de Rou* », qui fait une place à une histoire de revenant, la « Légende du Gant », suivie d'un conte gai, la « Légende du sacristain de l'abbaye de Saint-Ouen », qui mettent en scène le duc Richard de Normandie (943-996). Attiré par ces échantillons typiques de poésie populaire médiévale, le poète s'empare de ces deux légendes et les publiera en 1812, dans le *Poetischer Almanach* de Justinus Kerner

mais, auparavant, il en tire un court poème, *Graf Richard Ohnefurcht* [1], écrit du 19 au 21 octobre 1810 [2].

Uhland suit de très près la « Légende du Gant », il en évite les longueurs et les répétitions et ramène le texte de 64 à 50 vers ; dans le récit du vieux trouvère, Richard termine ses oraisons en priant d'être préservé du malin et c'est justement celui-ci qui, par malice, s'est couché dans le cercueil laissé ouvert dans l'église : aussi la conclusion est-elle qu'un cadavre ne doit pas être laissé seul avant d'être inhumé ce qui est, sans doute, l'explication populaire jadis donnée de la veillée des morts ; Uhland abandonne ces éléments qui lui paraissent d'autant moins indispensables que le rite de la veillée mortuaire choque peut-être en lui le luthérien. Par le même procédé, la « Légende du sacristain de Saint-Ouen » est réduite de 174 vers à 72. Dans l'adaptation de ces deux légendes, le poète sait se dégager des lourdeurs du style, des tournures désuètes, et retrouve avec bonheur la veine humoristique de ses deux modèles.

Dans le même manuscrit, Uhland découvre le *Roman du Mont Saint-Michel* de Guillaume de Saint-Pair et est séduit par le « Miracle de la Pélerine » ou « de la Croix des Grèves » qu'il traduit le 22 octobre 1810 [2] sous le titre de « Légende » [3]. Surprise par la pleine mer sur la chaussée du Mont Saint-Michel, une femme enceinte, protégée par la Vierge, reparaît miraculeusement à l'heure du reflux avec son nouveau-né dans les bras ; le poète reprend ce thème, l'élague, évite les redites et ramène le texte de 168 à 60 vers tout en maintenant scrupuleusement son travail dans la ligne de la foi et du miracle. Dans une lettre du 27 mars 1811 à Kerner, Uhland déclare avoir été attiré par le fait que l'on croit morte la pèlerine alors que celle-ci surgit des vagues avec une vie double [4] ; gageons qu'à ce choix n'est pas étranger, dans le récit de base, le tableau du mouvement de la foule des pèlerins (il laisse prévoir les « Canterbury Tales » de Chaucer) qui le conduisait sur le chemin de la poésie populaire.

A ce stade de son séjour à Paris, le poète apporte quelques éclaircissements sur sa méthode de travail dans une lettre du 22 octobre 1810 à son ami Frédéric de la Motte-Fouqué [5]. Uhland déclare que son temps le plus cher est celui au cours duquel il œuvre sur les poésies en vieux français et qu'il a découvert une série de nouvelles normandes de grande valeur ; il se borne à traduire avec fidélité celles qui lui semblent présenter assez de fini et il remet en forme celles qui sont défigurées par des tournures impropres ou alourdies par des longueurs car la légende doit être débarrassée de ses oripeaux pour être dotée d'un costume qui ne la travestisse point et lui laisse la liberté de mouvement ; il transcrit

1. L. Uhland, *Gedichte*, herausg. von J. Hartmann, Stuttgart, 1892, t. I, pp. 328-333.
2. J. Hartmann, *Uhland's Tagebuch* (1810-1820), Stuttgart, 1898, in-16.
3. Uhland, *Gedichte*, t. I, pp. 333-335.
4. P. Eichholtz, *Quellenstudien zu Uhlands Balladen*, Berlin, 1879, in-8, p. 32.
5. *Uhlands Briefwechsel*, herausg. von J. Hartmann, Stuttgart, 1911, in-8, pp. 203-4.

— même au point d'en être dérouté — pour traduire ultérieurement quand il sera de retour en Allemagne ; et ces poésies en vieux français entraînent son esprit dans une ivresse qui déborde leur cadre et s'étend à sa propre poésie.

Dans le *Roman de Rou*, Uhland relève encore un récit de caractère dramatique, dont il tire, les 10 et 11 novembre 1810, *Die Jagd von Winchester* [1]. Il s'agit d'un fait historique patent : au cours d'une chasse en Novam Forestam, le 2 août 1100, le roi Guillaume le Roux, fils et successeur de Guillaume le Conquérant, est tué accidentellement d'une flèche par un seigneur de sa suite, Gaultier Tirel, qui, désemparé, s'enfuit en Normandie et se fixe à Chaumont-en-Vexin (on le donne d'ailleurs dès 1091 comme seigneur de Poix et châtelain de Pontoise). Uhland complète le texte de départ en prêtant au roi un rêve accablant qui le décide à aller à la chasse sur-le-champ ; l'idée du rêve provient [2] d'Orderic Vital [3] : ce dernier rapporte qu'un moine de l'abbaye de Saint-Pierre de Gloucester voit en rêve l'Église se plaindre des persécutions de Guillaume au Christ qui répond : « in proximo tibi sufficiens adhibetur de illo vindicta », à la suite de quoi l'abbé Serbo fait conseiller au roi d'annuler la chasse prévue, avis que le souverain dédaigne ; le poète se saisit de l'idée du rêve pour introduire dans son développement une notion de fatalité de nature à corser le caractère dramatique du thème. Le nom du régicide, chez Uhland, devient Titan : c'est vraisemblablement le moment où le poète s'intéresse au cycle épique de Charlemagne, au cycle de Walther d'Aquitaine, et le nom de Gaultier l'aura sans doute fait songer, par association d'idées, à Waltharius manu fortis ce qui, par grossissement d'image à la manière romantique, conduit à la notion de force titanesque. Enfin, Uhland préfère faire disparaître le régicide sans laisser de traces afin de rejoindre la ligne traditionnelle du héros dans la mythologie germanique. L'adaptation du poète ne compte que 32 vers au lieu des 71 du texte de Wace.

Dans une nouvelle lettre à la Motte-Fouqué, le 19 décembre 1810 [4], Uhland concède qu'il s'occupe alors plus de « la poésie du bon vieux temps », que de poésie pure ; il trouve magnifique la poésie en vieux français à condition de la pénétrer jusqu'à sa substance véritable ; mais la rencontre de charmants fabliaux ne doit pas détourner l'attention de la quête de la poésie épique sous forme de nouvelles ou de véritable épopée continuée en différentes souches populaires ; après avoir recueilli une série de nouvelles normandes, il s'attaque au cycle épique de Charlemagne mais ne pourra, faute de temps, l'étudier suffisamment ; il compte néanmoins sur son butin pour mettre en lumière l'importance de la poésie médiévale et susciter d'autres travaux dans cette direction.

Le 26 janvier 1811 se termine le séjour à Paris de Uhland, qui est

1. Ludwig Uhland, *Gedichte*, t. I, pp. 233-4.
2. P. Eichholtz, *Quellenstudien*, p. 35.
3. Orderici Vitalis, *Historiae Ecclesiasticae*, t. IV, Paris, 1852, pp. 83-85.
4. *Uhlands Briefwechsel*, p. 213.

de retour, le 14 février, à Tubingue. Dans le butin qu'il ramène, Uhland a glané un fragment du *Roman de Rou*, consacré aux hauts faits, au matin de la bataille d'Hastings le 14 octobre 1066, de Taillefer clamant — suivant une version vraisemblablement antérieure à la *Chanson de Roland* — les prouesses de Charlemagne, de Roland, d'Olivier et des vassaux glorieusement tombés à Roncevaux. Dans leur relation de la bataille, Henri de Huntingdon [1] et Geoffroi Gaimar [2] rapportent la présence de Taillefer que Guy d'Amiens désigne « Incisor ferri, mimus cognomine dictus » [3] ; ces auteurs créditent le jongleur de tours d'adresse avec sa lance, puis son épée, avant qu'il ne s'élance — montant un destrier fougueux galopant bouche béante — sur l'ennemi qui l'accable de ses traits et le fait périr, mais aucun d'eux ne fait allusion à la *Chanson de Roland* peut-être parce qu'ils ont estimé « qu'il n'était pas nécessaire de rapporter cette circonstance parce qu'un jongleur ne pouvait figurer à la tête d'une armée et au moment du combat sans animer le soldat par ses chants » [4]. De ce silence, on a cru devoir conclure que Wace est le seul à mentionner que la *Chanson de Roland* ait été déclamée à Hastings [5] ; mais le fait est également attesté par Guillaume de Malmesbury [6] et le rapprochement de ces témoignages a paru d'une valeur suffisante à Gaston Paris [7].

Sans doute séduit par l'identité, par lui non contestée, du chanteur et du héros qui rejoint une de ses images favorites, Uhland reprend le thème dans un poème [8] composé du 10 au 12 décembre 1811 et en fait le centre de variations personnelles. Il montre d'abord Taillefer chantant à chaque instant dans les postes subalternes qui l'attachent à la maison du duc Guillaume, puis devenu chevalier, chevauchant à travers la campagne normande et passant à proximité du château de la sœur du duc, émue par les chants du jongleur ; trop d'obscurité entoure la vie de Taillefer pour qu'on puisse attribuer les détails ci-dessus à autre chose qu'à l'imagination du poète, ravi sans doute, par goût de l'antithèse, de faire de son héros un valet de chasse promu chevalier à prouesses. Après le combat, où Taillefer ne meurt pas, Guillaume fait planter sa bannière et sa tente sur le champ de bataille et, ceint de la couronne d'Angleterre, la coupe en main, il prie le jongleur de lui faire raison, affirmant qu'il entendra à jamais vibrer à son oreille la *Chanson de Roland* ; la vérité historique n'est guère respectée avec un Guillaume paradant couronné dès l'issue de la bataille et doué d'assez de savoir

1. Henricus Huntendunensis, *Historiae Anglorum*, dans *Rerum Anglicarum Scriptores*, Francfort, 1601, p. 368.
2. Geoffroi Gaimar, *L'Estorie des Engles*, dans Francisque Michel, *Chroniques anglo-normandes*, t. I, Rouen, 1836, pp. 7-9.
3. Guy d'Amiens, *Carmen de Hastingae praelio*, dans F. Michel, t. I, pp. 18-19.
4. De La Rue, *Essais historiques sur les Bardes, les Jongleurs et les Trouvères normands et anglo-normands*, t. II, Caen, 1834, p. 20.
5. K. Hofmann, *Romanische Forschungen*, Erlangen, 1883, pp. 433-4.
6. Willielmi Malmesburiensis, *De Gestis Rerum Anglorum*, dans *Rer. Angl.*, p. 101.
7. Gaston Paris, dans *Romania*, Paris, 1886, p. 155.
8. Uhland, *Gedichte*, t. I, pp. 272-4.

et de goût pour louer la valeur du poème chanté par le jongleur ; mais l'originalité du poète est de faire survivre Taillefer — héros invincible, sinon immortel comme les héros germaniques — pour lui fournir l'occasion de trinquer avec Guillaume ainsi amené à louer ses mérites et son chant. Les 30 vers du texte de Wace, sont, par ces adjonctions, devenus 60 ; ici, Uhland a été pris par la matière épique qu'il rencontrait et, tout en conservant à son héros un caractère idéal, il a orné son poème de joie et a su trouver des rythmes de combat, irréguliers et bondissants ; aussi s'est-on plu à louer la fraîcheur ravissante [1] de ce travail, considéré comme le fruit poétique le plus mûr parmi les études de vieux français du poète [2] et même comme un des plus purs joyaux de la couronne poétique de Uhland [3].

La composition du poème coïncide d'ailleurs avec une appréciation donnée en 1812 par Uhland dans « Die Musen » ; il loue la poésie médiévale du nord de la France, son caractère objectif et épique, sa façon de peindre un âge héroïque, de mettre en œuvre les traditions nationales, de développer avec majesté le récit, d'user d'un style approprié et rythmé ; elle réunit ainsi des qualités qui autorisent à la comparer au chant d'Homère et au cycle des Nibelungen. Touchant et précieux hommage !

Le *Roman de Rou* débute par ces vers :

Por remembrer des ancessours
Li fez è li diz è li mours
Doit t'en li livrès é li gestes
E li estoires lire as festes

Le poète souabe se souvient certainement du conseil de Wace quand lui vient l'idée, le 15 juin 1814, de composer sous une forme dramatique un poème rattaché à la tradition normande. Achevée le 15 février 1815, cette œuvre, intitulée *Normännicher Gebrauch*, a pour point de départ un vieux fabliau rencontré par Uhland lors de ses recherches à la Bibliothèque Impériale, *Li diz dou Soucretain*, dont l'exorde révèle :

Usages est en Normandie
Que qui hebergiez est qu'il die
Fable ou chançon die à l'oste

Sans doute également, la publication par Grimm, en 1811, de *Chants de héros, ballades et contes vieux danois* [4] n'est pas restée étrangère à la réalisation du poète souabe [5].

1. H. Fischer, *Uhlands Beziehungen zu ausländischen Literaturen*, dans *Beiträge zur Literaturgeschichte Schwabens*, Tübingen, 1891, p. 112.
2. P. Eichholtz, *Quellenstudien*, p. 37.
3. F. Ginzel, *L. Uhland und die altfranzösische Poesie*, dans *Die Grenzboten*, Leipzig, 1887, p. 219.
4. W-C. Grimm, *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen*, Heidelberg, 1811.
5. Uhland, *Gedichte*, t. I, pp. 128-136.

La scène se déroule sur une île de la côte normande, dans la cabane du pêcheur Richard — nom, sans doute, choisi pour rappeler le souvenir du duc de Normandie — et, outre le pêcheur, les acteurs sont Thorilde — nom apparenté à la mythologie germanique et d'une résonance scandinave —, l'enfant trouvée qu'il a généreusement recueillie, et Balder — nom à peine déformé du Weinhändler Bauder, de Stuttgart, chez qui habitait Uhland dans sa jeunesse —, hardi navigateur et corsaire surnommé « le Fiancé de la mer ». Sous une forme dramatique, avec un art d'une simplicité rarement atteinte, le poète expose le thème classique de la séparation fatale involontaire, de la recherche, de la réunion de deux êtres qu'appelle l'amour ; des pensées et des considérations nationales gauloises se profilent sur l'arrière-plan d'un sentiment partout humain et ce poème tire une grande puissance d'attraction d'un style poétique noble qui s'épanouit dans la mélodie et la beauté des vers.

Mais ces deux pierres précieuses qui, fatalement éloignées l'une de l'autre, se rapprochent longtemps après, guidées par le destin ; cette nacelle sans pilote qui se dirige vers une île inconnue et revient, toujours mue par une force mystérieuse, vers les rivages où son départ a semé tant d'inquiétude ; ne nous ramènent-elles pas à cette notion du merveilleux inséparable de nos romans médiévaux du cycle breton ? Mais ce rappel d'aventures, d'exploits de corsaires, ces parfums d'embruns émanés du fond d'un fjord, ce vaisseau paré (déjà rencontré chez Grimm, d'ailleurs), composent une restitution de caractère vieux-normand, sinon scandinave, de nature à plaire à un esprit demeuré profondément attaché au passé ancestral ; c'est bien à quoi ne peut manquer d'avoir songé Uhland en dédiant son poème à Frédéric de la Motte-Fouqué, issu d'une famille de vieille souche normande, qui s'enorgueillit des hauts faits de ses ancêtres à Azincourt et au siège de La Rochelle ; bien plus, la création du poème et sa rédaction coïncident avec une phase de l'évolution de l'auteur au cours de laquelle il subit l'influence de la Motte-Fouqué au point qu'à ce dernier, choisi comme modèle, nous renvoient le cadre, le style et même la fiction [1].

On s'est demandé, à propos de Uhland, si un poète qui élabore des thèmes pris à l'étranger reste fidèle à l'esprit de sa nation et de son époque et, d'autre part, s'il porte en lui les moyens de se tenir à l'écart, malgré son érudition et son académisme, de ces thèmes étrangers pour produire de lui-même d'aussi suaves images ; en répondant affirmativement, il a été observé que Uhland a parfois accepté ou ébauché des formes et des conventions étrangères, mais que, dans ses meilleures poésies, il a dédaigné l'imitation de la forme étrangère [2] : c'est précisément ce que nous venons de constater dans l'examen qui précède. Par ailleurs, Uhland a rencontré dans la poésie provençale en vieux

1. H. Schneider, *Uhland*, Berlin, 1920, pp. 175, 262.
2. H. Fischer, *o. c.*, p. 123.

français la chaleur ardente, l'éclat du coloris, l'ivresse du langage, tandis qu'il trouvait, dans le vieux français du nord et dans la poésie médiévale normande, des assonances variées rappelant la manière dure, anguleuse, souvent hachée et bondissante de la ballade nordique [1] ; si bien qu'on peut se demander si le poète n'a pas considéré la poésie médiévale normande comme le lieu géométrique de la poésie des troubadours et de la ballade nordique, ce qui expliquerait un choix jugé « hautement caractéristique [2] ».

Dans ce bouquet de poésies inspirées par des thèmes médiévaux normands domine la fleur populaire et légendaire cultivée surtout par l'école souabe. Comme tous les auteurs de ballades, Uhland modifie à son gré les sources dont il se sert ; chez lui, la déformation historique vient d'une volonté bien arrêtée et d'une exaltation lyrique, d'une exagération caractéristique du romantisme allemand ; chez lui, la création poétique, au départ de thèmes initiaux déjà fort développés, se déploie suivant un rythme régulier, avec un rayonnement d'ondes circulaires. De la même façon, d'ailleurs, Uhland a recours à des sources espagnoles et italiennes : en ceci, il offre un intérêt particulier pour le comparatiste.

Écrites entre octobre 1810 et février 1815, ces poésies se placent entre l'apogée du règne de Napoléon — au lendemain du mariage avec Marie-Louise et des annexions territoriales qui portent au maximum l'étendue de la souveraineté française — et son déclin à la veille de Waterloo ; au cours de cette période, Uhland a suivi naturellement l'évolution politique du peuple allemand et il a marché au premier rang des patriotes de 1813 qui ont inspiré et provoqué le redressement de l'Allemagne ; mais, en même temps, il a continué à louer la grandeur de la poésie en vieux français et il a ainsi contribué — en des temps peu favorables aux échanges littéraires — à enrichir l'inspiration du romantisme allemand pour la plus grande gloire de son rayonnement.

André Lefèvre.

WAS WASHINGTON IRVING STENDHAL'S FIRST AMERICAN CRITIC ?

The following article has two different objects : it draws attention to a long forgotten review of Stendhal's *Rome, Naples et Florence*, which in all probability represents the first preserved reference made in America to the French author ; it will indicate the possibility that this review was written by Washington Irving. The first of these two

1. L. Frankel, *Uhland als Romanist*, dans *Archiv für das Studium der r. Spr. und Lit.*, 1888, p. 62.
2. R. Gosche, dans *Saale Zeitung*, 26 April 1887.

points is not likely to be disputed ; the second, as it is presented here, will be offered as an hypothesis — tempting no doubt, though perhaps no more than just tempting. It is hoped, however, that the present article may induce some expert in Irving studies either to refute our hypothesis or confirm it beyond question.

I

Until now the date for the earliest American mention of the name of Stendhal [1] has been given by various scholars as 1855-1856, that is tot say fourteen years after his death. Thus we read in Prof. M. L. Green's study, « The Stendhal of American Publications » (*Revue de Littérature Comparée*, X, 1930, 304) : « It is quite fitting, and not at all surprising, that Stendhal should have been first presented to the American public in disguise. A translation of *la Vie de Haydn et de Mozart* by William Gardiner was published in Boston in 1839 as the work of L. A. C. Bombet. No mention of the true name of the author was made even in the preface... It was not until sixteen years later that Stendhal's true name appears. » Professor Green's allusion is to an article, reprinted in 1856 from the *Edinburgh Review*, in the Boston monthly, *Living Age* ; and it should be noted that Professor Green is speaking here of Henri Beyle's adopted, not of his patronymic name.

But it seems that a much earlier American reference to Stendhal, pushing the respective date from 1856 up to 1818, has so far escaped the scholars' notice. In the Philadelphia *Analectic Magazine* for July, 1818, there is a circumstantial and appreciative review of Stendhal's third book, which was to become his first literary success in France, *Rome, Naples et Florence*, originally published in Paris, in September, 1817 — more than a dozen years before the appearance of his first novel.

The *Analectic*'s anonymous reviewer has lumped Stendhal's work together with two other books dealing with travels in Italy, and the bibliographical information which he puts at the head of this leading article, covering the first thirty-six of the eighty-eight pages in this particular issue, shall be quoted in full :

Art. 1. *Rambles in Italy, in the Years* 1816-17 ; by an American. Baltimore, 1818.

Remarks on Antiquities, Arts and Letters, during an Excursion in the years 1802-3 ; by Joseph Forsyth, Esq. from the second London edition. — Boston, 1818.

Rome, Naples, and Florence, in 1817 ; by the Count de Stendhall. London, 1818.

1. See Albert L. Rabinovitz, *French Fiction*, No. 5 of *New York University Index to Early American Periodical Literature*, 1728-1870, New York, 1943, pp. 25, 40.

The wrong spelling « Stendhall » instead of « Stendhal » does not occur, we may note in passing, on the title-page of the 1818 London translation ; besides, after sticking to the form « Stendhall » throughout most of the article, the compositor, proofreader, or contributor of the *Analectic* corrected the mistake toward the end and from page thirty-four onward, the correct spelling « Stendhal » is used.

In dealing with his three titles, the writer of the review has adopted the plan of following the itinerary of the « gentleman of Baltimore »[1] responsible for the volume entitled *Rambles*, and he then checks the latter's report by comparing it at every instance with those furnished by Forsyth and by Stendhal as well as with well-known works on Italy, especially with John Chetwode Eustace's *A Classical Tour Through Italy* (London, 1813, and many subsequent editions and translations) and with various publications by Léonard Sismondi. He starts out with an introduction which is more general in nature and discusses the principal goals of Americans travelling abroad, and he criticizes « that there is no portion of Europe in which Americans in general take less interest than in Italy ». He goes on to say :

We have many reasons for wishing the attention of the present generation of our countrymen to be attracted to modern Italy. It would incessantly carry them back to Roman philosophy and character, the strength, solidity, and elevation of which are so congenial with our institutions ; — it would produce a taste and zeal for that branch of the fine arts, architecture — which seems to belong especially, by inheritance and affinity, to a republican people : If it should, according to its natural tendency, the more speedily bring all those arts into favour and activity, we need not say how much would be gained on the score of refinement and reputation.

Especially the young should go to Italy (pp. 3-4) :

It is there that they would most deeply imbibe the spirit, and the tastes by which the whole region is doubly immortalized, and through which they might give a like immortality to their own land. Setting out at an age when the principles and habits appertaining to a sound American education should have taken root, and being committed to faithful mentors, they would be inaccessible to the contagion of those degenerate morals and manners which we shall presently notice.

We could wish, too, that on their return home, they would report to the world what they had seen and felt.

The reviewer of the *Analectic* should thus be expected to welcome an American traveller's report from Italy such as the *Rambles* ; however,

1. The author of *Rambles* has never been satisfactorily identified. According to Halkett and Laing's *Dictionary of Anonymous and Pseudonymous English Literature*, ed. James Kennedy, W. A. Smith and A. F. Johnson, Edinburgh, 1929, V, 16, it must be ascribed to either James Sloan or to Theodore Lyman (1792-1849). It never achieved a success comparable to the *Remarks on Antiquity* by Joseph Forsyth, a Scottish man of letters who lived from 1763 to 1815 and whose *Remarks* first came out in 1813.

he does not for a single moment delude himself about the demerits of this production which « does not fulfil our wishes ». He objects (p. 5) to its « vague and hyperbolical sentimentality ». The gentleman of Baltimore would have been better advised had he concentrated more on analysing Italian manners and society instead of crowding the greater part of his volume « with descriptions of the monuments of architecture, painting, and sculpture » which others before him had done with greater knowledge and understanding. Both Forsyth's and Eustace's works seem to him vastly superior (p. 6) :

We congratulate our countrymen upon having both within their reach. When the volume of 'Rambles' does not afford us what we may wish to submit to them with respect to Italy, we shall quote from Forsyth, and avail ourselves also of the '*Rome, Naples, and Florence, in 1817*' of the Count de Stendhall. This is, indeed, a flippant and desultory traveller, but he is more acute and entertaining than the Scottish critics would allow him to be. His passion is music, and he pursues it *amore perditissimo*. The actual state and eminent professors of this art in Italy have a large share of his book.

The allusion to the « Scottish critics » is of course to the *Edinburgh Review* in whose columns the anonymous London reprint of the original French edition of *Rome, Naples et Florence* had been reviewed as early as November, 1817 (vol. 29, no. 57, pp. 237-246), a critique which has been long familiar to Stendhal experts [1]. Moreover, the adjective « flippant » in the quoted passage is probably a reminiscence from the *Edinburgh Review* in the mind of the *Analectic* reviewer, but it is slightly distorted. For the Scottish critic (l. c., p. 238) had only maintained that the diary method of *Rome, Naples et Florence* would be objectionable if the author were « a superficial, flippant, ignorant person » — which he obviously was not.

The *Analectic* reviewer next mentions Stendhal on page eleven as he censures the author of the *Rambles* on his opinions about the character and morals of Italian women :

The Count de Stendhall corroborates in 1817 all that Forsyth relates ; but he speaks of the Italian *abandon* and the opposite order of things, quite in the spirit of a Parisian moralist, liberalized by southern travel. « At Milan they laugh and joke with the most perfect tone of *bonhommie* ; at Venice, every thing is gayety and lightness of heart. The son of the Doge is no less gay than the gondolier ; his amours are no less public. Any one in giving news of another, never fails to mention the lady whom he *serves*. — When a party is mentioned, which took place, perhaps ten years ago, to Fuzina or elsewhere, the speakers never

1. See e.g. Daniel Muller in his introduction to the Champion edition of *Rome, Naples et Florence*, Paris, 1919, vol. I, pp. XLIV-LI. — It should be noted however that Muller is not entirely correct when he says (p. L) : « dès les premières lignes de l'article, le rédacteur informe le lecteur que, bien qu'aucun nom d'auteur ne figure sur le titre, les annonces des journaux attribuent le livre à un certain « baron Stendhal ». « The *Edinburgh Review* gave the name as « Baron Stendahl » (sic).

fait, even in the presence of the husband, to commemorate that the *Pepina* was there served by such an one, that it was at the time when Marietta was jealous of Priuli. At Venice and at Boston, the gayety and happiness are in the inverse ratio to the goodness of the government ».

« The prudery of the women at Geneva is incredible and truly ridiculous. Nothing can be more curious than to see how the face is drawn up, if, by chance, an observation is introduced, coming spontaneously from the heart and perfectly natural. I found that I had been guilty of a breach of decorum, when I spoke of love abstracted from marriage. The women are handsome, though their incredible prudery is to be traced even in the expression of their countenances. I readily believe the numerous virtues ascribed to Geneva ; it is the town of all others in Europe, in which I am fully convinced there are the fewest husbands deceived ; but, nevertheless, I would not, for all the gold in the city, take a wife from it. In spite of my horror, at the state of morals in Naples, I prefer it to Geneva ; it is, at least, more natural. *Indecency* is only a relative term. What is only *amiable* in Paris, is *indecent* at Geneva ; this depends entirely on habit ».

The Count informs us also that you might pillage all the sentiment possessed by all the ladies of Paris and London, yet not form such a character as a young Italian woman of the heroical order : and that the sensibility that reigns in Italy seems an absolute absurdity to the inhabitants of the North. God preserve us from such a race of heroines, and from the natural manners with which that sensibility so incomprehensible to northern dullness, is appropriately accompanied !

The two passages here quoted by the *Analectic* reviewer are characteristic of his manner of quoting, a manner which today would be considered utterly reprehensible ; the first passage, taken from p. 232 of the 1818 English translation, fails to indicate the more or less extensive omissions between one sentence and the next. The same holds good concerning the second passage, mostly culled from p. 312, but aggravated in this case by the fact that the last two sentences come from quite a different context on p. 79.

On p. 12, in connection with the *lazzaroni* and with the widespread pilfering and robbing in Italy, we read in the *Analectic* :

The following anecdote from de Stendhall, is also in point. « The driver of my sediola from Parma, entertained me on our route by relating without the least shame, that he got the twenty-seven Napoleons with which he purchased the carriage and horse, by *the trade of a robber*. We passed three spots where he told me with the utmost simplicity, as if there was no harm in the thing, that he had stopped travellers ». (Cf. pp. 234-235 of the 1818 English translation).

Analectic, p. 24 : The demon of *ennui* stalks abroad in the most brilliant capitals of pleasure, and even of science. There is a most interesting association in the case of Ferrara, and one cannot but sigh over the truth of the Count de Stendhall's pert observation, — that the

pope's legate might feed a regiment of horse with the grass that grows in her streets.

Analectic, p. 31 : Forsyth tells us — « whatever road you take, your attention will be divided between magnificence and filth ; and the objects which detain you longest are almost inaccessible from ordure ». The Count de Stendhall makes the same complaints.

Later, on the same page and linked to a quotation from the *Rambles*, we read :

« Rome, where every object invites to reverie and thought, would be insupportable to one who had only breathed the atmosphere of Paris ». This last observation is exemplified in the case of the Parisian dilettante — Count de Stendhall, who avows his feelings with characteristic *naïveté*. — « Every thing here at Rome marks decline ; all is recollection ; all is dead ; — for active life we must go to London and Paris. One of these days that I am altogether attuned for sympathy, I would be at Rome, but residing there plunges the soul into a sort of stupor. There is nothing like alacrity ; nothing like energy to be seen, every thing drawls and languishes. The most important news at Rome is that Camoccini has just finished a picture. In truth, I prefer infinitely the active life of the north, and the bad taste of our humble dwellings ».

Yet the Count found many theatres in the stupifying city, with much good music in them,... »

As the *Analectic's* reviewer is already on the point of admitting (p. 35) : « We had intended to follow Forsyth... but we are admonished by the exorbitant number of pages which we have already allotted to this tempting Italy, that it is time for us to think of drawing to a close », — as he thus feels under the necessity of rapidly finishing his article, he remembers that he has not yet done justice to *Rome*, *Naples*, *and Florence* and he still manages to sum up his impressions in two short paragraphs (pp. 34-35) :

The unrivalled importance attached in society at Rome to the labours of the fine arts, is common to all parts of Italy. The stress laid upon music in particular is amusingly exemplified in a phrase of the count de Stendhal speaking of a numerous fashionable assembly held at Milan immediately after a concert of madame Catalani. « The conversation now consisted of nothing but exclamations about the *cantatrice* ; for three quarters of an hour, reckoned by my watch, we had not finished a sentence ». There may be something of caricature in this, but we doubt whether the following paragraph, from the same author, as to Naples is overstrained. « There is nothing in Europe approaching to San Carlo. This theatre, constructed in three hundred days, is a stroke of state policy : it attaches the people to their king more than the best code of laws that could be framed : it has intoxicated all Naples with patriotism. As soon as the name of Ferdinand is mentioned — *He has rebuilt San Carlo*, they say ».

Writing sonnets for wedding days, and having them printed in pink satin, is, according to the count, the principal occupation of the fash-

ionable Italian wits. How far the sonnet-mania is carried may be understood from Hobhouse's note on the third stanza of the 4th canto of Childe Harold... De Stendhal alleges, that the present inhabitants of Rome apply to themselves without the least ceremony, all that is said of the ancient Romans, and Forsyth gives countenance to the assertion... »

This was, taking everything into consideration, a review to gladden Stendhal's heart. However, he was probably never informed about its appearance and he may, for all his admiration of Jefferson's country, have been quite unaware of the existence of a Philadelphia monthly, called *The Analectic Magazine*. It was also a review, we can see today, which was adequate and clear, the product of well-informed and superior judgment. As the first introduction of a new and hardly known French author to the readers of this country it is still a document which may be pointed out with a certain pride in the annals of American letters.

II

Anyone who at present will read the account of Stendhal's *Rome, Naples, and Florence* given in the *Analectic Magazine* must realize that the contributor who wrote it was above the common run of reviewers, a man of unusual breadth of outlook ; a good American patriot, but one whose patriotism did not falsify his critical standards ; a man with a keen interest in travel books and especially those dealing with Italy ; a man who no doubt was generally well-informed and particularly well read in history and the British literature of his day, with a marked preference for Lord Byron's poems. On the other hand, the manner in which he has sprinkled his pages with quotations in Latin, French, Italian and with numerous footnotes might rather be taken as a demonstration of erudition acquired for the purpose of impressing the readers of his journal.

But who was this man ? His contribution, like the great majority of those which appeared in the *Analectic*, is unsigned ; and there appears to be in the text of his review not a single clue to give away his identity.

If at this stage nothing definite can be said about the reviewer there is no lack of information about the periodical in which this early review of Stendhal's *Rome, Naples, and Florence* appeared. In Frank Luther Mott's *History of American Magazines, 1741-1850* (New York, 1930 ; pp. 279-283) we find that the *Analectic Magazine* owed its origin to a Philadelphia bookseller and publisher, Moses Thomas, who had acquired in 1812 the proprietorship of the old *Select Reviews*, a sort of *Readers' Digest* of those days, and got Washington Irving as the first editor for the refashioned, renamed and enlarged magazine. Under Irving's editorship, which lasted from 1813 to 1815, even though he was by no means the ideal man for the job, the *Analectic*

soon became one of the leading literary monthlies in North America, and retained its high rank, also after Irving had given up his post as editor, until 1819. Irving's successor to the editorship was Thomas Isaac Wharton (1791-1856), a Philadelphia lawyer with literary interests, who belonged to the circle that had formed around Joseph Dennie. One of the most frequent contributors under Irving had been, and still remained to be (until his political career demanded all his time), James Kirke Paulding (1778-1860) who was one of Irving's friends and even a member of Irving's family circle in New York : Paulding's elder sister, Julia, had in 1793 become the wife of Washington Irving's brother William.

Whether Wharton was in 1818, when the Stendhal review appeared, still the actual editor of the *Analectic* cannot be clearly seen from Mott's chapter on the magazine nor from any other available source of information. On the other hand, there is evidence to show that Irving's connection with the *Analectic* and its publisher, Moses Thomas, did not cease with his abandoning the editorship of the monthly. Neither had that been his intention when he « signed off », to use his own words from a letter [1] written in January 1815 to Gulian C. Verplanck, in which he also said, « I told him [Thomas] that should he continue the magazine on his own account, I should cheerfully contribute to it gratuitously... » From Pierre M. Irving's *Life and Letters of Washington Irving* (New York, 1864 ; I, 369) it is known that, beginning in 1817 during his stay in England, Irving acted as Moses Thomas' agent ; he was to procure him newly printed books from Europe for republication in America. For this activity as book-scout, as we would say today, Irving was to receive (l. c. ; I, 396) the then handsome compensation of $ 1000 each year.

In Irving's correspondence [2] there is ample evidence that, during the awkward months of 1817 and 1818, he relied for his subsistence almost entirely on the money earned in the employ of Moses Thomas ; and that later he felt diffident about not entrusting, for practical reasons, the publication of the *Sketch-Book* to Thomas [3].

Is there then any other circumstance turning up as we proceed with our investigation, any other evidence to preclude Irving from being considered as the author of the Stendhal review ? Apparently not. The general tone of the review is strictly impersonal ; in two places only does the reviewer seem to allude to personal experiences of his which might offer possible clues for identification. These two passages are :

1. Quoted by Stanley T. Williams, *The Life of Washington Irving*, New York, I, 141 ; cf. 1, 416.

2. See *Letters of Washington Irving to Henry Brevoort*, ed. George S. Hellman, New York, 1918, pp. 249-250, 256, 277, 283-288, 290, 295-297. — The friendly relations with Moses Thomas persisted until Irving's last years : see Irving's letter to Thomas, of Dec. 15 1855, quoted in Pierre M. Irving, *Life*, IV, 199.

3. *L. c.*, pp. 298-299.

From Venice our traveller proceeded to Padua, and describes the country visible on his route as having the appearance of being decorated for a *fete champetre*. All who have surveyed it must sympathize in the admiration which he expresses for the beauty and animation of the scene. (p. 22).

This trait [applauding persiflage of themselves on the stage] is not altogether peculiar to the Neapolitans. The Scotch, very different in character, not only bear, but are delighted, with Sir Pertinax M'Sycophant, on the stage of Edinburgh. (p. 12).

From the first of these two passages we are led to infer, without being too sure, that the reviewer himself had travelled between Venice and Padua. Irving, on his Italian tour of 1804-1805, did not touch either of these cities as far as we know ; but going from Bologna to Milan on his return to Paris from Rome, he may very well have carried away impressions of the north Italian countryside which would allow him later on to express an opinion like the one quoted above.

The second passage might be understood to indicate that the reviewer witnessed himself in an Edinburgh theatre how the audience applauded an actor in the role of Sir Pertinax M'Sycophant, this famous character in Charles Macklin's *The Man of the World* (1764). However the inference is not really conclusive. For might not the reviewer have just as well relied on second-hand information ? — Approaching the problem from the Irving angle, we find that, to be sure, Irving had been in Edinburgh some time before the Stendhal review for the *Analectic* must have been written. The exact dates when he was there can be gathered from his diary [1] : August 26-29, September 3-7, September 19-20, 1817. But there is nothing in the diary of a visit to the theatre, nor was the season such as to make it appear probable that any company of actors would then perform. Moreover, the historians of the stage in Scotland [2] furnish no information on any performance of *The Man of the World* at Edinburgh. On the other hand, it is known that the great Cooke did appear as Sir Pertinax [3] at Glasgow in 1807, and at Perth in 1809. Still more important for us, the same George Frederick Cooke, in the same part, created a sensation in New York [4] in November 1810 when Washington Irving, one of his most ardent admirers, made his personal acquaintance ; and when Cooke was no longer there, a young American impersonator, Bibby, had so much success with his imitations of Cooke that he could even take them to England [5]. There, in 1816, he made his debut at Covent Garden, as Sir Pertinax. From Irving's letters to his friend Henry Brevoort [6] it becomes quite clear that Bibby was

1. *Tour in Scotland* 1817, ed. Stanley T. Williams, New Haven, 1927, pp. 10-12.
2. James Dibdin, *The Annals of the Edinburgh Stage*, Edinburgh, 1888. — Robb Lawson, *The Story of the Scots Stage*, Paisley, 1917.
3. Lawson, *l. c.*, pp. 235, 251.
4. Cf. George C. D. Odell, *Annals of the New York Stage*, vol. II, New York, 1927, Book V, chapters 1-2, pp. 348-398.
5. *L. c.*, pp. 439, 450-451, 466.
6. Ed. George S. Hellman, New York, 1918, pp. 159-161, 172-175, 213.

personally known to both correspondents, and in connection with him Irving speaks several times of the role of Sir Pertinax. But even after establishing that this stage character had a special significance for Irving, as had the Scottish temperament, we must admit : all this is not enough to prove that, of all possible people, only Washington Irving could be credited with making the statement in the second quotation — and unfortunately there is nothing else to prove this particular point.

Slightly more positive, though still inconclusive evidence in favor of Irving's authorship of the Stendhal review may be detected in several other circumstances. There are the words with which the article in the *Analectic* opens : « The historical works of Roscoe have been reprinted and much read... » and we recall Irving's essay in the *Sketch-Book* on William Roscoe and the literary friendship he had formed in 1815 with the well-known antiquary and scholar. — Then there are in the review the numerous quotations from Lord Byron's poems, especially from *Childe Harold*, which make us remember Irving's admiration for Byron to which his *Newstead Abbey* stands as a telltale testimony. — There is the reviewer's obvious interest in the lazzaroni-banditti complex of which we know [1] that it had for a long time occupied Irving's attention ; and when we read in the *Analectic* (p. 12) : « We are informed by the American traveller himself, and he is vouched by others, that the peasantry of the ecclesiastical states, not unfrequently mix with the troops of banditti, and after a season resume the character and occupations of peaceful villagers », we cannot help thinking of Part Third in Irving's *Tales of a Traveller* (1824) : « The Italian Banditti », in which some passages might even be interpreted as echoing recollections of a previous reading of Stendhal's *Rome, Naples, and Florence*. — We are similarly reminded of a favorite theme of Irving's when we read in the *Analectic* (p. 3) : « We could wish not only that our fleets should ride proudly in the Meditteranian [sic]... but that... » — The *Analectic*'s reviewer says of himself (p. 10), « We may be squeamish and old-fashioned », whereas Irving is likewise on record [2] using in a positive sense themost often derogatory adjective « squeamish » about his own person.

Finally, there comes to mind Irving's old predilection for studying travel books concerning which he admitted in the *Sketch-Book* (« The Author's Account of Himself ») : « Books of voyages and travels became my passion, and in devouring their contents, I neglected the regular exercises of the schools ». According to F. L. Mott (l. c.), the attention devoted to reports on such journeys had constituted one of the most engaging features of the *Analectic* already under Irving's regime. That

1. Williams, *Life*, II, 292.

2. Pierre M. Irving, *Life*, IV, 200, quotes a letter of refusal written on March 3, 1818, by Washington Irving to Moses Thomas who had urged him to send some original, signed work for publication : « I am very squeamish on that point. Whatever my literary reputation may be worth, it is very dear to me, and I cannot bring myself to risk it by making up books for mere profit ».

it was a passion to which he was still faithful during his years in England is clearly visible from Irving's correspondence with Henry Brevoort (l. c., esp. p. 227).

Against all this we must weigh Professor Stanley T. William's verdict [1] that Irving's « inability as a critic of books was, indeed, in the *Analectic* conspicuous », and that « Irving, the essayist and observer of manners, belongs as a critic to the worst school of the century ». However, we must not overlook that Professor Williams in this respect only considers Irving as a critic of poetry where the adjectives « commonplace, elementary, helpless, platitudinous » may not seem too harsh a judgment passed on his critical efforts. With regard to the 1818 Stendhal review in the *Analectic* it would certainly be impossible to maintain, as does Professor Williams (I, 138) about Irving, that the author's « mind wanted the critical faculty ; » nor could it be maintained of an earlier travel book review [2] which was published in the *Analectic* and must very probably attributed to Washington Irving.

Stylistically the Stendhal review shows — if we suppose it to be Irving's work — a certain development beyond his manner of five years ago, just as it differs from the tone of the later *Sketch-Book* in other respects. However, these stylistic differences need not invalidate the theory of Irving's authorship of the 1818 piece. Since 1815 he had unquestionably matured under the influence of sometimes painful experiences and new contacts, for instance with Roscoe. That his manner of writing was again different in the *Sketch-Book* essays which came out in 1819-1820, would seem natural since the anonymous Stendhal review was rapidly composed for rapid consumption, without the question of literary ambition entering into consideration, whereas the elegant and polished prose of the *Sketch-Book* was consciously selected and fashioned with the intention that it should re-establish the author's reputation in the world of letters. If Irving was indeed the author of the unsigned Stendhal review he might, because of his anonymity, have « sought to look wise and learned, which appears to be very much the fashion among our contemporary writers at present » [3], just as he avowedly strove a year later to avoid it.

Summing up and weighing all the available evidence concerning the identity of the contributor who reviewed Stendhal's *Rome, Naples, and Florence* for the *Analectic* in 1818, we arrive at the following conclusion : There can be no doubt that he belonged to the circle around Washington Irving. Various circumstances point to Irving himself having written the review, but no *definite* proof either for or against his authorship can at present be advanced. Such proof could possibly be found through an investigation of Washington Irving's relations with Moses

1. *Life*, I, 138-139.
2. « Pike's Exploratory Travels in North America », *Analectic Magazine*, III, Febr. 1814, pp. 89-103. — This must also be the contribution on which F. L. Mott has chiefly based his praise of travel reports in the *Analectic*.
3. *Letters of Washington Irving to Henry Brevoort*, New York, 1918, pp. 299-300.

Thomas [1] who, on the maps of literary history, still remains an unexplored and uncharted region.

Harry Bergholz.

BAUDELAIRE ET LA BELGIQUE

Nous le connaissons enfin, ce « secret plein d'horreur »... Nous le connaissons désormais dans toute sa véhémence satirique, toute sa malveillance constamment poussée au paroxysme.

C'est du témoignage de Baudelaire sur le pays qui fut son suprême asile que nous entendons parler : de *Pauvre Belgique*, des *Amoenitates Belgicae* et de tout l'énorme dossier que le pauvre grand homme avait rageusement rassemblé pour en composer à loisir un accablant réquisitoire. Nous n'en ignorons aujourd'hui plus rien. Grâce à l'admirable et constant effort du très regretté Jacques Crépet, grâce aux soins attentifs de son excellent collaborateur M. Claude Pichois, en voici le texte définitif, que glosent, au tome III des *Œuvres posthumes* (Paris, Jacques Lambert, 1952, in-8), plus de cent cinquante pages de « Notes et éclaircissements ». On y trouve résolus, avec la plus satisfaisante opportunité, tous les problèmes — ou bien peu s'en faut — que posent ces textes incomplètement élaborés. Tous les admirateurs du grand poète s'en félicitent et en savent le plus grand gré aux savants éditeurs.

Quant à la valeur historique de ce témoignage, la plupart des lecteurs non prévenus souscriront sans doute au jugement que portait, à son propos, M. André Billy dans le *Figaro littéraire* du 20 décembre 1952. Achevant de lire cette « satire féroce des mœurs et de l'esprit belges », l'éminent critique résumait ainsi son impression : « On n'a rien écrit de plus épouvantable contre un peuple. C'est tellement hors de toute proportion avec la vraisemblance et la réalité que cela en perd toute portée ».

Aussi bien, devant ces centaines de pages injurieuses, l'opinion belge d'aujourd'hui n'a-t-elle pas réagi autrement que celle d'hier, lorsque l'essentiel en avait été révélé par les *Œuvres posthumes*, rassemblées en 1887 par Eugène Crépet. Nous avons montré ailleurs (voir notre recueil *Passages*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1947) avec quel flegme parfait elle avait accueilli les accusations furibondes du poète, s'attachant à y distinguer le pour et le contre, à y faire la part des justes

1. The entire (and very scanty) material of information available in print on Moses Thomas, besides where he is mentioned in the vast Irving literature, is quickly listed : Henry Wolcott Boynton, *Annals of American bookselling* 1638-1850, New York, 1932, p. 159. — W. Brotherhead, *Forty Years among the Old Booksellers of Philadelphia*, Philadelphia, 1891, pp. 61-63. — H. Glenn Brown and Maude O. Brown, *A Directory of the Book-Arts and Book Trade in Philadelphia to* 1820, New York, 1950, p. 118. — Nowhere is there any information concerning the end of his publishing career, whether some other firm took over his business, what happened to his letters and in particular to the letters he received from Washington Irving, etc.

griefs et celle des outrances pamphlétaires. Dans une curieuse lettre qu'il adressait à Jacques Crépet en 1907, et qui nous est aujourd'hui révélée, un poète de la *Jeune Belgique*, Iwan Gilkin, allait même jusqu'à déclarer du manuscrit encore partiellement inédit de cette féroce satire : « C'est un document que tous les Belges ont le plus grand intérêt à connaître. Nous avons de grands défauts, et il peut nous être salutaire de nous les entendre reprocher, même avec quelque exagération, par un grand esprit ».

Mais Gilkin, admirateur fervent et fidèle imitateur des *Fleurs du Mal*, partageait tous les griefs — parfois contestables — de son groupe envers la Belgique d'avant 1880. Et peut-être même peut-on, en l'occurrence, déceler chez lui un brin de masochisme littéraire...

Peu importe. On voit assez par ce témoignage, qui est loin d'être isolé, avec quelle tranquille indulgence les meilleurs esprits belges d'hier ont accueilli ces pages de hargne systématique. Ils n'en ont pas gardé le moindre ressentiment à leur auteur ; ils n'ont pas un seul instant oublié qu'il n'était plus, en ces sombres années de Bruxelles, qu'un pauvre grand homme que ravageait — et il y paraît trop — une implacable maladie.

L'opinion belge d'aujourd'hui n'a pas réagi autrement. Elle non plus n'a pas cessé d'accorder, comme nous l'écrivions en 1947, « au grand et malheureux poète à son déclin l'indulgence compréhensive à laquelle il avait tout droit ». Certains se sont même attachés, non sans quelque malice, à lui donner raison sur plus d'un point, en tâchant de montrer qu'à tout prendre, sa verve dénigrante visait moins la Belgique entière que Bruxelles et sa banlieue.

Mais en dehors de cette ingénieuse utilisation de *Pauvre Belgique* pour les polémiques que suscite l'actuelle « question wallonne », rien n'est changé, et toute notre indulgence demeure acquise au grand poète ulcéré. Demain comme naguère, tout un groupe d'admirateurs belges de Baudelaire — et nous en sommes — continuera de réclamer, sur la façade de son hôtel du Grand Miroir, qui a miraculeusement survécu aux démolitions et aux bombardements, une modeste plaque qui rappelle au passant le long séjour du maître parmi nous.

Gustave CHARLIER.

MIHAÏL KOGÂLNICEANU, TRADUCTEUR DE DUMANOIR

Le 7 décembre 1840, le Théâtre National d'Iassy représenta, en première, la comédie *Deux femmes contre un homme*, « adaptation » due à L. N. [1]. C'est à N. Iorga [2] que revient le mérite d'avoir précisé que

1. *Două femei împotriva unui bărbat* [comédie en un acte, adaptée par L. N.] Iassy, 1840. *(Répertoire du Théâtre National d'Iassy, n° 5).*

2. *Histoire de la Litt. roumaine* (en roumain), le XIX^e siècle, vol. II, p. 65. Iorga, n'ayant pas connu le modèle français de cette traduction, croit qu'il s'agit d'une adaptation.

l'auteur de cette prétendue adaptation était Mihaïl Kogâlniceanu. Au cours de nos recherches sur l'histoire et l'influence du Théâtre français dans les Pays Roumains, nous avons établi qu'il s'agissait, en réalité, d'une simple traduction de la comédie-vaudeville de Dumanoir et Brunswick, qui porte exactement le même titre [1]. Disons tout de suite qu'à la date où cette traduction fut jouée à Iassy, Dumanoir n'était pas un inconnu pour le public moldave. En effet, le théâtre français de la capitale avait déjà représenté deux autres de ses vaudevilles, *Un mari charmant* [2], le 4 décembre 1838, et *La Savonnette impériale*, le 12 février 1840 [3].

Le choix que le traducteur roumain fit du vaudeville de Dumanoir, de cette « pièce sans importance ni influence » [4], n'était, certes, pas heureux. Faut-il incriminer son incompétence en la matière ?

Fondateur de la première revue littéraire roumaine bien organisée, la *Dacie littéraire* (1840-41), théoricien du traditionalisme littéraire, promoteur des recherches historiques modernes dans son pays et futur homme d'Etat — président du Conseil, ministre des Affaires Etrangères, etc. — Kogâlniceanu n'a rien d'un auteur dramatique. Il ne pouvait pourtant pas ignorer le grand théâtre français, auquel il avait pris tant d'intérêt lors de ses études au Collège de Lunéville (1834-35) [5]. Mais, en cette année 1840, quand il fut appelé au sein du Comité de direction du Théâtre National d'Iassy, il devait tenir compte à la fois du degré d'avancement de ce théâtre et du degré de formation de son public. Moins heureux que celui de Bucarest, où, depuis 1831, l'on représentait fréquemment des traductions de Voltaire, de Corneille, et surtout de Molière, le théâtre d'Iassy ne pouvait s'enorgueillir, en fait de répertoire, que des seules *Fourberies de Scapin*. Fortement concurrencé par un théâtre français — le Théâtre des Variétés qui, depuis sa fondation, le 4 décembre 1832, s'en tenait au vaudeville et à la comédie légère, — le Théâtre National d'Iassy, à ses débuts, ne pouvait guère dépasser ce niveau. C'est que, malgré les protestations de critiques avisés, — tel Ion Voinescu [6], qui, se dressant contre le répertoire frivole, réclamait des pièces à tendance morale — le public moldave, à force de se nourrir de vaudevilles, avait fini par préférer ce genre de spectacles « qui plait sans fatiguer » [7]. Ce penchant du public s'était à tel point accentué, qu'en 1837, la « Commission de surveillance du théâtre » avait dû elle-

1. Dumanoir et Brunswich, *Deux femmes contre un homme*, comédie-vaudeville en un acte. Paris, Théâtre des Variétés, 4 août 1834. Paris, Marchant, 1834.
2. Dumanoir et Lafargue, *Un mari charmant*, comédie-vaudeville en un acte. Paris, Théâtre du Gymnase Dramatique, 22 octobre 1835. Paris, Barba, 1835.
3. Dumanoir et Anicet, *La Savonnette impériale*, comédie-vaudeville en deux actes. Paris, Théâtre du Palais-Royal, le 23 novembre 1835. Paris, Marchant, 1835.
4. *Le Figaro*, 6 août 1834.
5. Il allait souvent aux spectacles de cette ville et avait réussi à se former une bibliothèque, riche de 500 volumes, contenant Voltaire, Racine, Corneille, ainsi qu'une collection de la France Dramatique. Cf. G. Calinescu, *Histoire de la Litt. Roumaine* [en roumain]. Bucarest, 1941, p. 169.
6. *Réflexions sur le théâtre* [en roumain], *La Gazette du Théâtre National*, 1836, n° 6, p. 49.
7. *Ibid.*

même en tenir compte dans les recommandations, qu'elle adressait au directeur du théâtre français, au sujet de son répertoire [1].

De plus, les spectacles roumains n'offraient rien d'attrayant ni par le jeu des acteurs, ni par la mise en scène souvent entachée d'anachronismes, ni surtout par le répertoire composé en grande partie de traductions ou d'adaptations dénuées de valeur littéraire. Comment remédier, du moins en partie, à tous ces inconvénients et assurer, par là, l'essor du théâtre roumain, qui « ne pourrait progresser tant qu'il serait en concurrence avec le théâtre français » ? [2]. Kogâlniceanu, à qui revenait la charge d'organiser effectivement les spectacles roumains [3], s'est bien rendu compte que, pour attirer le public, il fallait commencer par un répertoire analogue à celui que jouait la troupe française. C'est à cette fin qu'il entreprit la publication du *Répertoire du Théâtre National pour l'année 1840-1841*, et il y apporta sa contribution par des traductions faites du français [4], de même que son collègue Basile Alecsandri, dont les premières comédies parurent dans cette même collection.

A son souci de constituer à tout prix un répertoire national, Kogâlniceanu sacrifia jusqu'à ses propres principes littéraires, tels qu'il les avait soutenus dans les pages de la *Dacie littéraire* où, se dressant contre les traductions, lesquelles « ne forment pas une littérature », il stigmatisait cette tendance comme une « manie » qui « tue le goût original », tout en recommandant aux écrivains de s'inspirer des réalités nationales. Le traducteur vint donc, chez lui, contredire le théoricien, d'où, pour sauver les apparences, sa décision de se cacher sous le voile de l'anonyme.

La critique française avait reconnu dans le vaudeville de Dumanoir des situations amusantes, et une intrigue habilement conduite, réalités qui expliquent le succès qu'il remporta lors de sa création à Paris, sur la scène du Théâtre des Variétés [5]. La même critique n'avait d'ailleurs pas manqué de reprocher à la pièce, en termes parfois véhéments, ses entorses à la morale [6]. Il s'agit, en effet, d'un de ces « vaudevilles à

1. « Afin de parvenir à un bon choix et de satisfaire aussi bien l'attente du public que les intérêts de l'entreprise, il est à désirer que les pièces qui seront soumises à la commission soient prises dans les ouvrages des meilleurs auteurs tels que Scribe, Bayard, Mélesville, Anccelot, etc. *(Les Archives de l'Etat, Iassy, Ministère de l'Intérieur, (Postelnicie)*. Dossier n° 976 de 1837).

2. *Avis de théâtre, L'Abeille roumaine* [en roumain], 27 juin 1840, n° 50. C'est pour éviter cette « concurrence » que le gouvernement moldave avait institué un seul Comité de direction pour les deux théâtres d'Iassy.

3. N. Iorga, *op. cit.*, p. 63.

4. Kogâlniceanu a laissé en tout deux traductions. Nous espérons faire connaître bientôt le modèle français de : *Orbul fericit* [*L'Aveugle heureux*], comédie en deux actes, représentée à Iassy le 14 décembre 1840. Iassy, 1840. *Répertoire du Théâtre National*, n° 6.

5. Pour le succès de ce vaudeville à Paris, voir : *Revue du théâtre, Art et Progrès*, Paris 1834, pp. 74-75 ; *Le National*, 18 août 1834 ; *La Quotidienne*, 13 août 1834 ; *Le Figaro*, 6 août 1834.

6. Le problème moral est généralement abordé par tous les périodiques ci-dessus mentionnés, mais les critiques les plus sévères sont formulées, ou reproduites d'après d'autres journaux, par le *Courrier des théâtres* (*Nouvelles de Paris*, 10, 11 et 12 août 1834) qui qualifie la pièce de « rapsodie obscène », « licencieuses inepties des sujets », « crime contre la société », et va jusqu'à affirmer que « trente maisons crapuleuses » nuiraient moins à la morale sociale que *Deux femmes contre un homme.*

adultère » qui expose à la risée publique les époux trompés et crédules du genre de M. Martinet, commissaire-priseur de son état [1]. Si, donc, malgré son indifférence à la morale, le vaudeville de Dumanoir fixa le choix du traducteur roumain, ce fut sans doute par son seul côté plaisant.

Bien qu'il annonce une adaptation, Kogâlniceanu s'en tient à une traduction pure et simple : même action, même intrigue, mêmes personnages, tout juste rebaptisés à la roumaine. En fait de couleur locale, on ne saurait retenir que le remplacement des Tuileries par un jardin d'Iassy, et celui de l'Opéra de Paris, par le théâtre moldave. Les retranchements sont plus significatifs. S'il écarte ou s'il ramasse en une seule phrase la plupart des couplets, c'est qu'ils contiennent de vagues allusions malicieuses aux mœurs ou à la politique : la constitution moldave, de même que l'orgueil de la haute société n'eussent pas admis de telles libertés. Le souci d'éviter les néologismes oblige le traducteur à rechercher les termes régionaux et les expressions locales, fussent-elles vulgaires.

Malgré ces défauts, peu nombreux d'ailleurs, la traduction de Kogâlniceanu ne manque pas de correction, ni d'une gaîté qui reflète assez heureusement celle de son modèle français. Si modeste qu'elle soit, sa contribution au répertoire du jeune théâtre roumain n'en constitue pas moins un réel hommage à la culture française, que le traducteur de 1840 saura mettre à contribution d'une manière autrement honorable dans sa future carrière de grand historien et de grand homme d'Etat.

Horia Radulesco.

UNE AMITIÉ ANGLAISE DE PIERRE LOUŸS

Onze lettres inédites à John Gray.

Les affinités de Pierre Louÿs avec le monde méditerranéen sont bien connues ; pourtant il a été aussi attiré, en certains moments de sa vie, vers l'Angleterre. En 1892 Louÿs préparait sa licence d'Anglais ; il fit, en juin et juillet, cette année-là, un séjour à Londres. Il était déjà lié avec Oscar Wilde, et connaissait un certain nombre de jeunes écrivains qui appartenaient à ce que nous appellerons « le cercle de Wilde ». Le jeune poète John Gray a été l'un d'eux. Pendant sept années, Louÿs correspondit — assez irrégulièrement d'ailleurs — avec John Gray, ainsi qu'en témoignent les lettres qui ont été conservées et que je donne ici [2].

La première missive est plutôt mystérieuse et constitue une curieuse manière de présentation :

1. *La Quotidienne, loc. cit.*

2. Ces lettres sont la propriété de l'Ordre de St. Dominique et sont publiées avec l'autorisation du Provincial britannique de cet Ordre, ainsi que celle de l'Administrateur judiciaire des droits d'auteur Pierre Louÿs, après accord avec les consorts Pierre Louÿs.

(f. 1 recto) Monsieur,
Il se passe à
Paris des choses tout
à fait extraordinaires ;
on a trouvé des naïades
assises au fond du lit
de la Seine, contre un
vieux bateau qu'on
(f. 1 recto et f. 2 verso) voulait renflouer ; au bois de Boulogne on a découvert une clairière piétinée où avaient certainement dansé des faunes, car il y avait des traces de pieds de chèvres partout, et dans les endroits où ils s'étaient assis, leur petite queue avait fait des creux dans la poussière. Enfin, Monsieur, la lune, qui était le mois dernier comme une Princesse qui porte un voile jaune et a des pieds d'argent (demandez à Oscar), elle est maintenant tout à fait comme une belle nymphe
(f. 2 verso) qui offre un iris à une
petite nymphe qu'on ne
voit pas. Je trouve celà
très effrayant, Monsieur,
parce qu'il ne faut pas
voir les déesses ; il faut
seulement dire qu'on les
a vues, aux personnes
qui ne vous croient pas.
Aussi je vais quitter Paris
et aller à Londres, si les
faunes n'y sont pas encore.
Je suis

Pierre louÿs. —[1]

Est-ce une mystification supplémentaire à mettre sur le compte de Pierre Louÿs qui aimait tant jouer des tours à ses amis ? La « clef » de cette lettre, c'est Oscar Wilde qui nous la donne. John Gray et Pierre Louÿs étaient ses amis. André Gide dira plus tard l'avoir été : dans son *In Memoriam* il s'est essayé à transcrire les contes qu'il avait entendus de Wilde. Celui-ci avait coutume de dire : « Comprenez qu'il y a deux mondes : celui qui est ; on l'appelle le monde réel, parce qu'il n'est nul besoin d'en parler pour le voir. Et l'autre, c'est le monde de l'art : c'est celui dont il faut parler, parce qu'il n'existerait pas sans cela ». Et Wilde illustrait cette opinion d'un apologue : dans un village il y avait un homme qu'on aimait parce qu'il racontait des histoires. Quand ses amis, le soir, lui demandaient : « Qu'est-ce que tu as vu aujourd'hui ? » il racontait : « J'ai vu dans la forêt un faune qui jouait de la

1. Cette lettre a été envoyée juste avant le départ de Pierre Louÿs pour Londres, c'est-à-dire au début de juin 1892. Elle est écrite sur papier bleu, et porte dans le coin gauche, en haut, un Sphinx ailé, jaune.

flûte, et qui faisait danser de petits sylvains. — Raconte encore, qu'as-tu vu ? — Quand je suis arrivé sur le bord de la mer, j'ai vu trois sirènes au bord des vagues, et qui peignaient avec un peigne d'or leurs cheveux verts... » Et Wilde poursuivait en disant qu'un jour l'homme *vit* réellement faune, sylvains et sirènes : aussi, ce soir-là, il ne sut que répondre : « Je n'ai rien vu ».

C'est donc par un poème en prose à la manière d'Oscar Wilde que Louÿs se présente à Gray. Rappelons que Wilde aimait aussi écrire des lettres qui étaient des poèmes en prose [1].

L'allusion à « la Princesse qui porte un voile jaune et a des pieds d'argent », précisée par le « (Demandez à Oscar) » se rapporte à *Salomé* : L'année précédente Louÿs avait justement aidé Wilde en retouchant son texte français de *Salomé*. Bien que Wilde ne pût faire jouer cette pièce à Londres, il obtint la célébrité, tout aussitôt, grâce à *Lady Windermere's Fan* représentée le 20 février 1892 : ce qui n'empêcha point le *Daily Telegraph* de déclencher contre lui une polémique, au cours de laquelle il est fait mention de son jeune protégé John Gray. A quoi Wilde répliqua en affirmant que son ami était un poète de talent qui se passait fort bien de sa protection [2].

Pierre Louÿs vient d'arriver à Londres, et il écrit cette deuxième lettre à Gray :

(f. 1 recto) Mon cher ami,
Je ne suis pas libre demain
mais après-demain si vous
voulez, vous déjeunerez avec moi
à St Jame's Hall, et avant nous
aurons été au Guildhall ; je
viendrai vous prendre chez vous
(f. 2 recto) à dix heures ; Voulez-vous ?
Je suis bien heureux de votre
lettre, de votre invitation,
et de vous même.
Je vous serre les mains.
Pierre louÿs.

15 juin 1892 [3].

John Gray était né à Londres, en 1866. Tout jeune encore, il s'était converti au catholicisme. Au début de cette dernière décade du siècle, il est modeste fonctionnaire dans un ministère ; mais sa véritable

1. D'où l'erreur de l'avocat du Marquis de Queensberry qui prenait littéralement certaines épîtres qu'adressait Wilde à Lord Alfred Douglas : Et Wilde de répondre : « Je pense que c'est une très belle lettre ; C'est un poème : je n'écrivais pas une lettre ordinaire ».

2. Je ne puis m'associer aux affirmations suivantes de M. Léon Lemonnier (*La Vie d'Oscar Wilde*, N. R. F., 1931) : « Il advint [à Wilde] de faire la connaissance d'un certain John Gray, jeune poète séduisant et distingué. Il se montra partout avec son ami, et laissa dire que celui-ci avait servi de modèle au héros de Dorian Gray... » (p. 84). P. 99 : « Wilde ne se contentait pas de s'afficher avec des artistes aux mœurs suspectes comme John Gray, il recrutait des gens qui n'étaient point ses égaux... »

3. Sur papier rouge-brique ; pas d'adresse.

vocation était la poésie : son admiration le portait vers les poètes français, décadents et symbolistes. Il habitait alors le *Temple*, comme beaucoup d'écrivains de cette génération. C'est donc au nº 3, Plowden Buildings, que Louÿs ira le chercher, en ce matin du 17 juin 1892. Ils déjeuneront au St. James' Hall, (26-28 Piccadily : c'est au St. James' s Restaurant que Wilde allait souvent et où il aimait rencontrer ses amis). Presque un mois après, Louÿs annonce :

(f. 1 recto) Mon cher John,
Je quitte Londres
Jeudi matin pour
mon examen, qui
commence plus tôt que
je le pensais.
Et d'ici là mes trois
(f. 1 verso) soirées sont prises.
Sérah m'a donné
deux *stalls* pour aller
l'entendre *Mardi*
dans Frou-Frou ; il y en
a une pour toi, bien
entendu. Viens avec
moi et nous irons ensuite
au whore-Club. Dis bien
(f. 2 recto) à Alexander combien
je regrette de ne pouvoir
profiter des billets qu'il
m'offre, et combien je
le remercie. J'espère que
nous le retrouverons a
l'English Opera : comme
critique il doit avoir des
billets facilement.
(f. 2 verso) Tous mes regrets encore
et à Mardi n'est-ce
pas ?
Ton ami
P. l. [1]

Les allusions à *Sérah*, à *Frou-Frou*, et à l'*English Opera* permettent d'établir qu'il s'agit de la saison française qui avait lieu à la *Royal English Opera House* où Sarah Bernhardt pour un peu plus d'un mois apportait le « prestige » français sous la forme d'un répertoire assez étonnant : *Fédora* et *La Tosca* de Sardou : *Pauline Blanchard* (adaptation d'un roman d'un certain Jules Case par MM. Darmont & Humblot) ; *Leah* : drame allemand traduit en français ; *Phèdre*, seul vestige de nos gloires passées, et enfin *Frou-Frou* de Meilhac & Halévy. Cette comédie (que la critique anglaise n'a pas aimée) a été représentée à

1. Sur papier bleu avec, gravé en haut, le sphinx jaune.

Londres, du dimanche 11 juillet au mardi 13. Cela permet de dater cette lettre du dimanche soir 11 juillet ou du lendemain matin.

Beaucoup plus tard, Pierre Louÿs racontera à son secrétaire, M. Cardinne-Petit [1], comment il avait rencontré Sarah Bernhardt : il est possible, ici, de préciser que c'est au cours d'une réunion mondaine, à Londres, que le candidat à la licence a été présenté (grâce à Wilde ?) à la comédienne, qui lui aurait dit : « Vous êtes poète ? Alors faites-moi une pièce ! » Ce que s'empressa de faire — ou d'essayer — le jeune homme enfiévré par un tel ordre. Le résultat furent soixante-trois mauvaises pages de « Chrysis », pièce commencée à Londres le 28 juin 1892, laissée inachevée, à son retour à Passy.

Pierre Louÿs annonce à son ami qu'à la sortie du théâtre, ils se rendront dans un club clandestin, sans doute celui qui était situé au 46, Fitzroy Street, et qui fera parler de lui lorsque la police y effectuera une descente, à minuit, le 12 août 1894. Pierre Louÿs a rapporté à Gide [2] une anecdote qui semble confirmer, en effet, qu'il avait visité ce Club, mentionné d'ailleurs au cours des procès Wilde.

Le critique Alexander qui offrait des billets de théâtre était Alexander Teixeira de Mattos [3]. Correspondant londonien de journaux hollandais, Secrétaire de l'*Independent Theatre*, éditeur de la *Dramatic Opinion*, il habitait sur le même palier que John Gray, 3, Plowdens Buildings, et cet endroit était devenu, après *The Cheshire Cheese* et *The Crown*, le lieu de rendez-vous préféré des jeunes écrivains : Teixeira, en cette année 1892 vient de faire paraître, en collaboration avec John Gray, la traduction de *Ecstasy*, roman du Hollandais Louis Couperus ; trois ans après, avec la collaboration cette fois de Dowson, il traduira *Majesty* du même auteur.

La quatrième lettre est encore datée de Londres, ou plus précisément de Chelsea, quartier artiste, ainsi que celui de Wilde, qui habitait au 16 (maintenant 34) Tite Street.

(f. 1 recto) My dear John
When I told you last
evening about a letter
I had received from you,
I meant only the first
one and I did not know
you had written to me such
a beautiful second letter.
(f. 1 verso) I know now you are
quite a *friend*, such a
terrible word ! how many

1. Cardinne-Petit, *Pierre Louÿs intime*, 1942, pp. 34-38.
2. *Si le grain ne meurt*, p. 332.
3. Le Jonkheer Alexander Louis Teixeira de Mattos san Paio y Mendes était né en 1865, à Amsterdam, d'un père hollandais et protestant, mais d'origine portugaise et israélite, et d'une mère anglaise. Il vint à l'âge de 9 ans en Angleterre et se fit catholique. Il épousera en 1900 la veuve du frère d'Oscar Wilde.

have you ? how many
have I ? Do we know ?
You shall go in
Paris. We will meet again
and often. I wish now
one thing : to be for
(f. 2 recto) you what you have
been for me during
that short month
Give me your hand
Pierre Louÿs.
Chelsea 18 July.

Charmant au-revoir qui témoigne de l'amitié généreuse de Louÿs. Si Gide, en parlant des lettres qu'il avait reçues de son ancien ami, écrit dans son *Journal*, à la date du 9 juin 1928 : « Ressorti la correspondance de Louÿs pour la faire « taper ». Consterné par sa niaiserie, sa puérilité, son insignifiance. Comment ai-je pu supporter cette amitié tant d'années ? », ces quelques lettres à Gray ne répondent pas, elles, tout à fait, à ces caractéristiques... [1] Louÿs rentre en France, mais en repart en août et septembre pour son pèlerinage wagnérien à Bayreuth. A son retour d'Allemagne, il écrit à John Gray :

(f. 1 recto) Mon cher et bon
John Gray,
Pourquoi n'êtes-
vous pas encore à Paris.
Je vous attends, je vous
espère, vous devriez être là.
Venez en tous cas pour
(f. 1 verso) Sherard si ce n'est pas
pour moi. Marthe a
voulu le tuer avant-hier
avec une épingle à chapeau
et elle vient d'acheter un
révolver pour réussir mieux
la prochaine fois. Si vous
voulez le voir encore vivant
il faut vous dépêcher un
peu.
Votre idée d'un article
dans la Fortnightly m'irait
très bien. Savez-vous mainte-
(f. 2 recto) nant si c'est possible ?
Je n'ai plus de vos
nouvelles. Ecrivez-moi. Oscar
devait venir me rejoindre

1. André Gide a également parlé longuement de Louÿs dans une lettre placée en tête des *Débuts d'André Gide vus par Pierre Louÿs*, Ed. du Sagittaire, 1937, et dans son *Journal* 1942-1949, à la date du 7 octobre 1942. Gide est, dans ce cas particulier, un maître dans l'art du « compliment nuancé» ..·

à Bayreüth, mais je ne l'ai pas vu. On l'a vu au café. Durand déjeuner avec une dame ; mais sans doute il n'a fait que passer car ses amis ne l'ont pas su.
Je vous écris par une
(f. 2 verso) triste journée de pluie qui me rappelle St. James's Park. Je voudrais retourner à Londres mais mon service militaire m'oblige à ne pas quitter la France l'année prochaine. Je veux surtout vous voir, venez vite et délivrez Sherard de cette pauvre hystérique qui est si ennuyeuse.

A bientôt, mon ami, je vous charge de mille choses affectueuses pour Alexander et je vous serre vivement la main.

Pierre louÿs.

2 Octobre 92.

Ce Sherard qui a failli être tué était Robert Harborough Sherard, arrière-petit fils du poète Wordsworth. Il était journaliste à Paris, et appartenait, lui aussi, au « cercle Wilde », dont il était l'un des plus fidèles amis. En 1905, en donnant ses souvenirs de *Twenty Years in Paris*, Sherard, s'il reste muet sur la personne qui a attenté à ses jours en 1892, narre à sa façon sa première rencontre avec Pierre Louÿs : « It was in a *café* of the Latin Quarter that I first met Pierre Louÿs, but it was only during a youthful *fugue* [???]. We became friends at once, and spent on that first occasion 36 hours in each other's company ». Le lendemain de leur rencontre — et c'était justement le 2 octobre 1892 : date de la lettre à Gray aussi — Pierre Louÿs en écrivait le compte-rendu à André Gide, qui précise « avec toute la clarté désirable » les circonstances de cette accointance. « J'ai passé la nuit et l'aube dans tous les bouges des Halles, avec Robert Sherard, l'ami de Wilde, et tous les jeunes mecs du quartier. Nous avons bu du rhum, de la bière, du vin, nous avons mangé du lard dans la rue... [&c...]. Vers une heure du matin, j'ai assisté à une horrible bataille au d'Harcourt. C'est là que j'ai rencontré Sherard, et de là, nous avons déambulé par la ville. Il est très extraordinaire ». Quatre jours plus tard, après la même sorte d'équipée, probablement avec le même compagnon, il écrivait encore à Gide :

Je viens de rester vingt-deux heures sans dormir, à errer jour et nuit dans Paris, et je me suis même compromis hier d'une façon très exa-

gérée. Je suis un peu honteux de ce que je fais et pour la première fois de ma vie je me dégoûte ce matin affreusement [1]... »

En ce début d'octobre 1892 Pierre Louÿs, honteux de sa vie dissipée cherchait refuge auprès de Gide : « Reviens me dire que tu m'estimes... » ; un mois après ce sera au tour de John Gray de chercher refuge auprès de Louÿs :

(f. 1 recto) Mon pauvre ami
Qu'est-ce que tu as ?
Ta lettre m'effraye
et m'inquiète. Que
signifient ces paroles
de mort ? Je ne te
reconnais plus.
Qu'est-ce que cela te
foutrait d'être reconnu
à ta valeur par les
imbéciles ? Est-ce que
je m'occupe d'eux, moi ?
(f. 1 verso et f. 2 recto) Laisse donc faire et lis dans Ronsard
l'admirable sonnet de mépris pour le peuple
qui se termine par ces vers :
Tyard, je t'entends bien, *il faut laisser dire*
Et nous rire de lui comme il se rit de nous.
Je t'en prie, écris-moi encore et dis-moi
pourquoi tout cela ? Il n'est pas question de
mort pour toi, tu serais fou de te suicider
au moment où tu commences à créer ; tu
n'en a même pas le droit.

En même temps que ta lettre, j'ai reçu
des épreuves d'une revue où paraît un
sonnet de moi que je t'ai dédié parce que Gide
prétend que c'est le meilleur des miens. Je te
(f. 2 verso) l'envoie ; je suis ton
ami, je ne veux pas
que tu l'oublies.

Pierre louÿs. —

Pourquoi n'es-tu pas
aujourd'hui à Paris
à l'inauguration du
monument de Banville ?
Dis-moi aussi
l'adresse d'Oscar.
Voici la mienne :
Soldat de la 2e compagnie du 1er bataillon du 78e de ligne à Abbeville (Somme) [2].

1. Paul Iseler, *Les débuts d'André Gide, vus par Pierre Loÿs*, pp. 35-6 et 38.
2. Papier blanc, sans en-tête. Non daté.

L'allusion à l'inauguration du Monument de Banville permet de dater cette lettre du 27 novembre 1892 : depuis neuf jours Louÿs a donc revêtu l'uniforme et accomplit son service militaire.

Pauvre Gray, déçu et consterné que Louÿs, bon camarade, essaye d'encourager sans bien comprendre les raisons de son désespoir. Il croit que son ami pense au suicide parce qu'il n'est pas reconnu à sa valeur : il est vrai que sa traduction du « Baiser » de Gautier qu'il a fait jouer par l'*Independent Theatre* en janvier 1892 n'a pas reçu de bons comptes-rendus. Mais Gray n'a que vingt-six ans, et n'a encore rien publié. Les éditeurs John Lane et Elkin Mathews ont accepté un recueil qui va paraître en janvier 1893 sous la forme d'une exquise plaquette : *Silverpoints* [1]. Mais il ne peut encore savoir la dureté des critiques qui lui seront alors adressées. Il est permis de supposer qu'il y avait, à l'origine de cette crise, en novembre 1892, plutôt qu'une déconvenue littéraire, des raisons d'ordre personnel, et que, peut-être, s'esquissait alors la crise religieuse qui trouvera six années après sa solution et sa paix ?

L'allusion au sonnet que Louÿs a dédié à Gray pourrait s'appliquer à « la Prairie » ; mais comme ce poème (le seul qui porte une dédicace à John Gray dans l'œuvre de Louÿs) a paru en juillet 1892 dans la *Wallonie* on comprend difficilement comment Louÿs n'en reçoit les épreuves qu'en novembre !...

La lettre qui suit celle-ci n'est pas datée, et la seule période qu'on puisse lui donner est la première moitié de 1893 :

(f. 1 recto) F. l. 49, Rue Lemeuse.
John Gray, my Jo,
Your letter is a good
friend's letter, and I am
quite *touché* of it.
My family is scandalized because I said
that Meleager
(f. 1 verso et f. 2 recto) had a very *regular* life, making verses and
frequenting courtesans « How, my boy !
exclaims an uncle, we call that : disorder ! »
Now, what about you and Alexander ?
Is a new Ecstasy being printed ? or a new
silverpoint ? You ought to translate la Forêt
mouillée of the great old rascal, and have
it performed by flower-puppets.
Ever yours
Pierre louÿs [2].

1. Parmi les poèmes originaux de Gray, il y en a un dédié à Pierre Louÿs, un à Verlaine, un à Félix Fénéon, un à Sherard, un à Wilde. D'autres poèmes sont « imités » de Mallarmé, de Baudelaire, de Verlaine et de Rimbaud.

2. Papier gris-bleuté. Dans le coin gauche, en haut, sont gravées les initiales P. l. en imitation de la signature de Louÿs. L'adresse imprimée à droite est biffée.

Louÿs vient de traduire Méléagre en français. Nous avons vu qu'*Ecstasy* était le roman traduit par Alexander Teixeira et John Gray, tandis que *Silverpoints* est la plaquette qui vient de paraître sous le nom de Gray. Pierre Louÿs, qui tient à faire partager ses admirations, essaye d'intéresser son ami à *La forêt mouillée*, pièce tirée du Théâtre en liberté de Hugo. Mais en vain : car si Gray traduira Bourget et certains des poètes symbolistes, il ne touchera pas à Hugo. Après quelques mois de silence, Pierre Louÿs écrit :

(f. 1 recto) F. l. 49, rue Lemeuse.

Cher ami,

Que je suis long à répondre, à te serrer la main, à te remercier ! Je ne me consolerai jamais de cette nonchalance qui me tue, m'isole et me navre.

Je voudrais te voir un peu ; mais je ne puis aller
(f. 1 verso) à Londres. Tu sais que je suis complètement brouillé avec Mr Wilde et que je ne peux plus le rencontrer nulle part.

Robert Sherard vient de faire un très beau volume : My Wickedness. J'espère que tu l'as vu. Je trouve cela tout à fait bien. Il a fait aussi un
(f. 2 recto) drame bien intéressant, sur une femme qui trompe un mari aveugle, et fait toutes ses saletés devant lui qui ne peut rien voir. Je dois traduire cela en français.

Et toi, mon cher Gray, Que fais-tu ? Je compte que si tu as fait des vers tu me les enverras. Tu sais que j'ai un ma-
(f. 2 verso) nuscrit de *Silverpoints*, auquel je tiens comme à ma main droite. Le complèteras-tu ? Je pense que tu ne lis pas tout ce que disent les journaux sur l'affaire Lister. C'est complètement

ridicule. Pourtant le *fond*
est vrai.
Ever yours
P. l.

Louÿs annonce sa brouille avec Oscar Wilde : André Gide a noté l'événement : il rapporte, dans son *Si le grain ne meurt*, le point de vue de Louÿs (p. 332) et celui de Wilde (pp. 339-340) [1].

Les œuvres de Sherard mentionnées dans cette lettre n'ont point été publiées en Grande-Bretagne, car aucun exemplaire n'existe dans les bibliothèques qui possèdent le privilège du dépôt légal.

Entre cette lettre et la suivante qui a été conservée, il y a un « trou » de plus de deux années :

(f. 1 recto) 11, rue de Chateaubriand.

Mon cher Ami,
J'ai été souffrant
pendant tout ce mois
de Janvier et je n'ai pu
vraiment écrire à personne.
Mais j'ai reçu cette fois
ton Blue Calendar
et c'est un livre bien
exquis. Tu parles des
(f. 1 verso) des (*sic*) Anges et de l'Enfant
Jesus comme si tu étais
leur ami intime ; on les
voit. Comment fais-tu
pour avoir tant de
charme et de poësie
dans l'âme ? — Pour moi
je ne sais plus faire les
vers. Quand j'avais dix-
huit ans j'en écrivais
cinquante par jour — et je
(f. 2 recto) les brûlais, d'ailleurs ;
mais aujourd'hui, il me
faut huit jours pour
achever un sonnet, et
quand il est fini, je le
mets en prose.
Je t'enverrai, d'ici à
la fin du mois un roman
grec qui s'imprime en
ce moment sous mon
nom et qui a pour titre

1. Le témoignage de Gide, chaque fois qu'il est question de Wilde, doit toujours être accepté avec circonspection : Robert Sherard a démontré — avec justesse — les « André Gide's Wicked Lies about the Late Mr. Oscar Wilde... » pamphlet publié à Calvi en 1933. Il existe un article de M. Guillot de Saix sur « Oscar Wilde et Pierre Louÿs », donné dans *Vendémiaire* le 18 août 1937, mais je n'ai pas été à même de le consulter.

(f. 2 verso)

Aphrodite. Ne le laisse
pas traîner sur ta table
si tu reçois des jeunes filles
à moins que tu n'aies décidé
de leur faire perdre
le sens moral.
Bien à toi,
Pierre louÿs.

J'ai lu de très belles
choses de toi dans le
Pageant [1].

John Gray avait envoyé un exemplaire de son *Blue Calendar* : Pen dant quatre années, chaque Premier Janvier, de 1895 à 1898, il avait eu la coquetterie d'offrir à ses amis une plaquette, imprimée à ses frais, contenant un petit calendrier et en face de chacun des mois, il y donnait un poème inédit, d'inspiration catholique. Louÿs ne sera pas le seul à admirer la fraîcheur de la poésie religieuse de son ami : quelques années plus tard J.-K. Huysmans, dans une lettre inédite à André Raffalovitch, écrira que la tentative de Gray « est intéressante. Que n'en sommes-nous là, ici, en France, où la poésie religieuse ne se compose que de bas cantiques... » [2]

Pierre Louÿs qui, en cette année 1896, commence à sentir en lui se tarir la facilité de créer des vers, fait ici un grave aveu : « Je ne sais plus faire les vers ». Et ce grand poète — car il n'y a aucun doute à ranger l'auteur de *Pervigilium Mortis* parmi les plus grands — vante l'excellence de la prose ! Cette confession il la fera dans l'Appendice de sa *Poëtique*, beaucoup plus tard : « A vingt-et-un ans, j'avais écrit douze mille vers avant d'oser une ligne de prose... Je n'écrivais qu'en vers. Ma première page de prose, je sentais qu'il faut sept ans de stage en poésie pour avoir le sens du rythme et qu'autrement la prose n'est pas... » [3] Dans un autre passage il rapporte : « Lamartine disait : « j'écris en vers quand je n'ai pas le temps d'écrire en prose ». On a cité le mot comme une boutade ; c'est avouer qu'on ne les comprenait pas... Assurément, la versification est un style facilité à l'usage de la jeunesse... » [4] un peu plus bas : « Je crois même que si j'avais mission de rédiger la règle de cette confrérie qui obtient aujourd'hui tant d'honneurs et où je suis fier encore de prendre la dernière place, je bornerais son petit code à ce seul articulet, *nécessaire* et *suffisant* : « Quand l'auteur d'une strophe terminée juge son œuvre au-dessus du médiocre, son devoir,

1. L'enveloppe de cette lettre porte le cachet postal en date du 14 février 1896. Papier blanc. L'adresse est gravée, en bleu, en haut, à droite.
2. Egalement cité avec la permission du Provincial britannique de l'Ordre de St. Dominique.
3. Ed. définitive des *Poèmes* de Pierre Louÿs, en deux vol., par Y-G. Le Dantec, A. Michel, 1945, I, p. 225.
4. *Idem.*, p. 240.

s'il est bon écrivain, est de la traduire, sans retard, en prose [1] ». Le germe de cette formule est bien ici, dès 1896.

Le « *Pageant* » était une belle revue annuelle (qui parut pour la première fois à la Noël 1895) comportant la collaboration artistique des plus grands noms du nouvel art, de Whistler à Conder, de Rosensthein à Ricketts, et dont la partie littéraire du premier numéro était signée de Swinburne, Yeats, Verlaine, Gray, Maeterlinck, T. S. Moore, &c... La contribution de Gray était une nouvelle : « *Miggard Truth* », et un poème « *The Ox* » (déjà paru dans le premier *Blue Calendar*).

Un second « trou » de deux années sépare cette lettre de la suivante : et pendant ces deux années, John Gray a pris une importante décision :

[n. d.] 147, Boulevard Malesherbes.

(f. 1 recto) P.

Mon cher ami,

Que signifie cette vocation extraordinaire et comment peux-tu penser que tu n'as plus rien à dire quand tu viens de publier les volumes que je reçois ?

(f. 1 verso) Je comprends que tu ailles t'installer à Rome ; le bonheur est une plante chaude qui ne pousse pas dans nos sales patries. Mais pourquoi t'y faire religieux, même si tu ne veux plus écrire ? j'ai souvent pensé à me coucher un jour sur la poitrine, la joue sur la main et les pieds

(f. 2 recto) en l'air, le long du Tibre, sous un pont. Je resterais là quarante ans et je ne m'ennuierais pas une minute.

Je crois vraiment que pour être heureux il faut trois choses : solitude, paresse et chaleur. Le couvent de Rome te les donne, mais la *règle* ! et comment pourras-

(f. 2 verso) tu accepter de faire chaque jour et par ordre, des actions qui ne te procurent aucune espèce de plaisir ?

Si tu passes par Paris

1. *Idem.*, p. 244.

tu m'expliqueras cela. Je
reste ici jusqu'au 20 août.
Après, je vais en Italie
moi aussi.
Ton dévoué
Pierre louÿs.

Gray a décidé de se faire prêtre, et on l'envoie à Rome y faire ses études religieuses. Pareille vocation était de nature à étonner Pierre Louÿs, et sa lettre montre à quel point l'auteur des *Chansons de Bilitis* était loin de comprendre les mobiles de son ami et l'avenir que celui-ci espérait. Pour Louÿs, le bonheur consiste seulement en un long farniente solitaire et au soleil, allégé de toutes contraintes : la poésie, comme le bonheur, « est une fleur d'Orient qui ne vit pas dans nos serres chaudes... Il faut aller la chercher à la source du soleil [1] ». Mais au-delà du bonheur ainsi défini, au-delà de la Poésie, Pierre Louÿs, à ce moment-là, ne voyait rien d'autre. Mais le jour va venir ou il ira, pour pas trop longtemps, il est vrai, vivre avec les pères de Saint Bruno, dans la solitude de la Grande Chartreuse, avec pour tout bagage les *Pensées* de Pascal, *A Rebours* de Huysmans, *Les Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola ainsi que les partitions de *Faust* et de *Parsifal* [2].

Maintenant les deux amis s'éloignent l'un de l'autre, avec des buts différents et des pensées étrangères. La fin de leur amitié s'annonce, malgré le ton gouailleur et gentiment persifleur des reproches de Louÿs : un an après, lui aussi a une décision à annoncer ;

Monte-Carlo
Hôtel de Londres [3].

(f. 1 recto)

Oui, mon cher ami,
je me suis marié, on
ne t'avait pas trompé.
Nous sommes arrivés
toi et moi, presque la
même année, à un
tournant de notre vie.

(f. 1 verso)

Es-tu content de ta
décision ? moi je suis
heureux de la mienne.
J'ai appris par
Jean de Mitty que tu
étais l'importateur
du mot « smart » dans
Paris. C'est un service
que tu as rendu à

(f. 2 recto)

bien des gens ; quel
succès ils ont fait à
cette petite syllabe !
Ecris-moi un peu
pour me parler de toi.
Il y a si longtemps
que je ne sais plus
rien de ce que tu penses.
Ton dévoué

Pierre louÿs.

1. *Poëtique.*
2. Cardinne-Petit, *P. Louÿs intime*, p. 52.
3. Sur l'enveloppe : Mr John Gray, Collegio Scozzese, Via dei Quattro Fontane, Roma. Réexpédié au 72 South Audley St. Mayfair, London, W. Cachets postaux : Paris, 11 juillet 1899 ; & Londres, 14 juillet 1899.

Louÿs vient de se marier le 24 juin 1899, et il constate que l'un et l'autre sont arrivés « à un tournant de leur vie », leurs destinées divergent, mais il ne veut pas s'en convaincre, et continue, comme si rien n'était, à plaisanter, à pirouetter sur le ton boulevardier et précieux à la fois. Gray, séminariste au Collège écossais de Rome, a dû sourire lorsqu'il a su qu'il aurait introduit le mot « smart » dans la langue française. Les rocamboles de son « ami » devaient lui paraître bien futiles : mais, soudain, la fin de la lettre résonne sincère et affectueuse. Louÿs a-t-il su, finalement, ce que son ami pensait ? C'est la dernière lettre que Gray avait conservée, et l'on ne connaît plus rien de leur rapports après 1899. Louÿs a perdu, un à un, presque tous ses amis de jeunesse ; son mariage sera bientôt malheureux ; et, presque complètement aveugle, solitaire, indécis, il fera entendre, après un long silence, les échos d'une poésie accomplie et rare. Gray, ordonné prêtre à Rome en 1901, construira une église à Edimbourg et sera un apôtre parmi les pauvres. Il publiera encore de très belles choses pendant son sacerdoce. Il mourra le 16 juin 1934, laissant autour de sa vie planer un mystère.

Ces onze lettres [1] nous présentent bien les différents aspects du Pierre Louÿs « de la première manière », des années 1892-1899. Ce n'est pas exactement, je crois, le « fatras » que Gide a reçu : et il y a bien, ici et là, « ce je ne sais quoi d'exquis et de divin qui fait qu'on l'aime quand même », comme le reconnaissait Gide. Sa pétulance, ses enthousiasmes, l'empreinte de son amitié — un peu accaparante parfois — mais chaude et charmante, sa préciosité, son amour du style poli, son mépris de la foule, autant de caractéristiques qui se trouvent confirmées dans les divers aspects de ces lettres. Pierre Louÿs et John Gray, en apparence aux antipodes l'un de l'autre, ne sont pas si dissemblables et Gray avait certainement fait sienne la règle de vie de son ancien ami :

« Poètes évangélistes d'une déesse intime, transfigurez-vous par la [nuit.
Ecrivez à l'écart. Signez. Rentrez dans l'ombre.
Le Verbe seul est illustre.
Fermez vous-mêmes à la gloire la porte de votre maison.
Silence autour de l'homme. Solitude. Fierté [2]... »

Roger Lhombreaud.

1. P. Louÿs a aussi calligraphié pour son ami sa traduction latine de *Prose légendaire* à la fin de laquelle il a écrit « Henricus Regnierus trad. P. L. ». Les deux premiers mots manquent ; le second est remplacé par *rudi*. Le 10e vers manque. Cf. éd. Y-G. Le Dantec, I, p. 180.

2. *Poëtique*, cité par M. Cardinne-Petit.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

André Moret, **Les débuts du lyrisme en Allemagne.** (Bibliothèque universitaire). Lille, 1951, 356 p. in-8.

Le livre de M. Moret a pour sujet le lyrisme allemand des origines à la moitié du XIVe siècle environ ; il étudie donc à la fois la poésie chevaleresque et le lyrisme courtois, réunis souvent — assez improprement selon la constatation de M. Moret — sous le nom de « Minnesang ». Les relations de dépendance possible entre le « Minnesang » et les autres littératures médiévales sont aujourd'hui assez connues, et il est tout naturel qu'une mention de cet ouvrage trouve place dans cette revue.

Si le livre entier offre un très grand intérêt pour le comparatiste, la partie la plus intéressante est néanmoins le chapitre III qui traite le problème des origines du lyrisme allemand. Les modestes vestiges de la poésie lyrique qui précèdent le « Minnesang » — profondément étrangère d'ailleurs à ses thèmes et à ses formes — ne sauraient en expliquer le merveilleux et brusque épanouissement ; on a donc recherché les influences étrangères qui auraient pu jouer : littératures provençale et française, poésie latine antique ou médiévale, voire influence arabe et persane. Avec une lucidité érudite et rigoureuse, M. Moret analyse ces différentes thèses ; il dégage les erreurs les plus évidentes et retient les parties valables. Il envisage aussi la thèse autochtone, l'influence des idées chrétiennes, le rôle des « vagants ». Au rebours de tous les autres spécialistes de la question, il ne s'enferme dans aucune théorie, il se refuse à éclairer d'un seul côté un problème aussi complexe et à assigner au « Minnesang » allemand une source unique. Il conclut : « L'énigme n'est pas résolue et ne le sera jamais, parce que le problème ainsi posé n'a pas de sens ni de solution. Son mystère initial, le livre aux sept sceaux, c'est celui de l'âme humaine et de toutes les créations de l'esprit. »

Le livre touche à la littérature comparée en bien d'autres points, notamment dans la seconde partie : elle porte sur l'histoire interne du « Minnesang », ses idées et ses thèmes, (chapitres VII et VIII). Si l'influence des littératures française et provençale sur les origines du lyrisme allemand reste encore vivement discutée, on admet communément qu'elles ont, au moins durant la période courtoise, foncièrement modifié le « Minnesang » : elles lui ont apporté de nouvelles formes d'expression,

des motifs frais et surtout la conception courtoise de la femme, de l'amour et — un nouveau « Weltgefühl ».

La science allemande a beaucoup étudié le lyrisme du moyen âge ; mais elle a dispersé les résultats de cet énorme travail dans une multitude de monographies qui toutes pèchent par une spécialisation excessive ; elle se réfutent mutuellement, et pour bien en comprendre une seule, il faudrait les connaître toutes. L'ouvrage de M. Moret est « une tentative pour donner une idée de cet ensemble, que n'a pas, jusqu'ici, réussi à saisir une masse d'ouvrages souvent dépassés ou sans valeur, et pour introduire un peu d'ordre dans la confusion » (p. 21). Cet ouvrage de synthèse accessible ne faisait pas défaut seulement en France, mais aussi en Allemagne, car les manuels de MM. Golther, Schwietering et Schneider traitent les problèmes concernant la genèse et la nature du « Minnesang » assez sommairement ; et même le livre de G. Ehrismann, le plus complet parmi les manuels d'Outre-Rhin, n'a réservé à ces questions que quelques pages dans les chapitres d'introduction, car il a d'autres buts : il suit strictement le mouvement de l'évolution historique, et ses chapitres sont composés suivant des considérations biographiques. En apportant une claire vue d'ensemble sur la vie des « Minnesänger », leur répartition géographique et chronologique, l'ouvrage de M. Moret complète heureusement celui de G. Ehrismann, où ces indications sont noyées dans une profusion de détails. Faut-il ajouter que la bibliographie qui accompagne chaque chapitre est parfaitement à jour, plus complète que les bibliographies de MM. Golther, Schwietering et Schneider, et beaucoup plus commode que celle de G. Ehrismann, dispersée dans les notes à travers tout son livre ?

Qui s'intéresse à la présence de l'esprit roman en Allemagne, ne pourra se passer de ce livre, qui ouvre une foule de perspectives nouvelles et fournit un point de départ pour toutes sortes de recherches ; il présente le double avantage d'être un manuel maniable (cette tautologie n'a pas toujours son sens, hélas !) et une étude très riche sur le « Minnesang ». Mais à faire l'analyse complète du livre, on entrerait dans le domaine de la germanistique, et ce n'est pas le lieu ici. Ce qu'il faut signaler en terminant, c'est la portée de cette grande étude et son caractère synthétique. M. Moret a eu l'ambition de fournir le pendant de l'ouvrage classique de Jeanroy sur *Les Origines de la poésie lyrique en France*, et il a parfaitement réussi.

Antonin Hruby.

Thomas H. Fujimura, **The Restoration Comedy of Wit.** Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1952, vii-232 p.

Ce titre, programme ou défi, constitue l'étiquette nouvelle que M. Fujimura, Professeur à l'Université de Hawaï, nous invite à subs-

tituer à l'ancienne, « the Restoration Comedy of Manners ». Cet ouvrage de polémique s'inspire de vues nouvelles et souvent ingénieuses, mais étroites et insuffisamment justifiées. Selon M. Fujimura, la critique s'est méprise et continue à se méprendre sur la véritable nature de la comédie de la Restauration ; soit que, choquée par son caractère licencieux, elle se soit longtemps refusée à l'étudier sérieusement, soit que, plus récemment, elle ait maladroitement prétendu la réhabiliter en la présentant comme une forme de pur divertissement artistique, dépourvue de tout contenu moral. La formule *Comedy of Manners*, « variante de la théorie de l'Art pour l'Art » (p. 4) serait condescendante, sinon péjorative. Cette prémisse repose déjà sur une conception discutable de l'Art pour l'Art. La formule-clé par laquelle l'auteur se propose d'expliquer la comédie de la Restauration (« A witty expression of a naturalistic outlook on life ») est plus satisfaisante.

Cette formule est développée dans la première partie, où sont étudiés successivement la notion d'esprit (*wit*) et son évolution au XVII^e siècle. puis l'arrière-plan philosophique de l'époque (l'influence attribuée à Hobbes sur les beaux esprits de la cour de Charles II apparaît ici comme plausible ; mais on ne nous présente guère de preuves) — enfin l'esthétique qui caractériserait ce type de comédie (la formule « an outwitting situation » définit-elle sa structure propre ? ne pourrait-on l'appliquer à presque toutes les comédies d'intrigue ?).

Dans la seconde partie se révèle la faiblesse de la thèse ; l'application littérale et doctrinaire d'une formule excellente en soi. Trois chapitres : Etheredge, Wycherley, Congreve. Acceptons cette limitation, bien que l'auteur nous ait donné Dryden (pp. 10-11) comme l'initiateur, avec Etheredge, de cette *Comedy of Wit*. L'auteur s'ingénie ici à retrouver dans chaque pièce étudiée les trois types fondamentaux, définis à la p. 24 et dont les répondants figureraient déjà dans la *Poétique* d'Aristote : *Witwoud* ou le bouffon, *Witless* ou le sot, *Truewit* ou le vrai bel esprit, qui serait l' « honnête homme », au sens pascalien, de cette société naturaliste et intellectuelle à la fois. Si la démonstration ne réussit pas toujours, tant pis pour les textes ! C'est ainsi que le chef-d'œuvre de Wycherley, *The Plain Dealer*, est déclaré « inferior as a play and also as a comedy of wit » ; la pièce est longuement analysée sans qu'il soit fait mention du personnage de la « jeune première », Fidelia : c'est que son rôle de fille franche et gentiment naïve, engagée par amour dans une situation romanesque, ne saurait entrer dans aucune des trois catégories chères à l'auteur. Quant à la jalouse et sensuelle aventurière qu'est sa rivale Olivia, elle devient tout simplement un type de « coxcomb » féminin !

L'information n'est pas sans lacunes. Aucune référence n'est faite aux travaux de M. A. de Mandach, qui a contesté avec de sérieux arguments, l'attribution traditionnelle à Dryden de *Sir Martin Mar-All*. L'hostilité à l'égard de ceux qu'il appelle les « Manners critics » entraîne l'auteur à négliger complètement ce que ces derniers sures-

timaient peut-être parfois, à savoir la part des influences françaises dans la littérature de cette période. On risque sans doute de se méprendre si l'on voit en Manly, le héros du *Plain Dealer*, une exacte réplique de l'Alceste du *Misanthrope*. Mais faut-il courir à l'excès contraire, et parler de la comédie de Wycherley comme si les personnages et situations en avaient été créés *ex nihilo* à partir d'un trio abstrait (*Truewit*, &c.) dans la seule intention d'illustrer une morale naturaliste ? Est-ce diminuer Wycherley que d'admettre avec la critique traditionnelle et le bon sens qu'il est parti au contraire d'une situation et de personnages à lui fournis par Molière, pour les transformer, les recréer même selon le goût de son public et son génie propre ?

On peut se demander aussi si une trop belle part n'est pas faite à Hobbes, alors que La Rochefoucauld, si apprécié sous la Restauration, n'est mentionné qu'une fois en passant (p. 122) : l'auteur semble ainsi considérer Hobbes seul responsable des *Maximes* de Wycherley (pp. 123-124) dont certaines sont calquées sur celles du moraliste français. Le nom de Voiture ne figure nulle part dans le livre, même pas dans le chapitre consacré à la nature et à l'évolution de l'esprit au XVII^e siècle. On sait pourtant de quelle faveur jouit Voiture, fort de la sanction de Boileau, auprès d'un Dryden, d'un Wycherley, plus tard d'un Pope.

Il ne nous semble donc pas que la thèse de M. Fujimura puisse être retenue sous la forme rigide qu'il lui a donnée. Nous craignons qu'il n'enfonce des portes ouvertes lorsqu'il souligne avec insistance la place de l'esprit dans ce théâtre, et nous ne croyons pas qu'il soit nécessaire de rompre des lances pour une simple substitution d'étiquette. Retenons seulement les chapitres *The Nature of Wit* et *The Intellectual Background of Wit Comedy*, qui indiquent des pistes à explorer.

Jacques VOISINE.

E. W. BUTLER, **The Fortunes of Faust.** Cambridge University Press, 1952. In-8°, 365 p.. et 10 illustrations.

D'où vient l'impression déconcertante que laisse une lecture attentive de cet ouvrage ? Son auteur avait, le 29 octobre 1949, publié dans la *Cambridge Review*, organe de l'Université britannique où elle enseigne, un article intitulé *Birthday Honours*, qui arbitrait assez équitablement les mérites de trois ouvrages étrangers suscités par un mémorable anniversaire. Par ailleurs, M^me^ E. M. Butler est l'auteur réputé d'un ouvrage, *The Myth of the Magus* (Cambridge, 1948), qui est à certains égards le précurseur de celui-ci. Or, qui sait si précisément une sorte de « préfiguration » ne limitait pas l'horizon souhaitable de son *Faust*, et ne rendait pas la recherche et la présentation de ses destinées littéraires moins aérées, par exemple, que le *Faust à travers quatre siècles* de M^lle^ Bianquis (Paris, 1935) ?

Une fois assurée de la priorité justement acquise, vers la fin du XVI^e siècle, par les lettres anglaises dans l'annexion dramatique d'un « thème » de folklore, surtout populaire en Allemagne, il semble qu'un *caput et fons* n'ait plus guère, le *Faust* de Marlowe une fois au répertoire, qu'à laisser se développer une manière de permanence. Une sorte d'*Urfaustbook* — faisant concurrence, dans les termes, à l'*Urfaust* goethéen que tout auditeur d'Erich Schmidt à Berlin en 1891 aurait cru intangible — se trouve-t-il assez amplement préparé à toute la variété d'un futur destin ? En d'autres termes, M^me Butler va-t-elle suivre la fortune du magicien Faust dans toutes ses pérégrinations continentales ? L'objet de son pacte est-il suffisamment « unitaire » pour que nulle déférence aux variations du temps et de la circonstance n'ait à intervenir ? Ce n'est, par exemple, qu'à partir de Grabbe et de sa « tragédie » de 1829 que le parallélisme implicite entre les deux « types » de Don Juan et de Faust est précisé, après avoir été annoncé par l'*Introduction* et par un double tableau chronologique.

Sans qu'il faille attribuer d'importance à de probables fautes d'impression, il est fâcheux que l'auteur, traductrice excellente de ses citations allemandes, réserve à des noms propres des pays « latins » quelques déformations : Palmer Cayet pour Palma Cayet p. 21, Charmisso p. 17 pour Chamisso, qui rentre ensuite dans l'ordre : peut-être M^me Butler oublie-t-elle que cet émigré de Champagne connaissait, comme ses compatriotes, l'*Histoire prodigieuse et lamentable de Jean Fauste, grand et horrible Enchanteur avec sa mort épouvantable* (*Bibl. des Romans*, décembre 1776). De même que Voltaire avait probablement rapproché Lessing, à Berlin, d'une acceptation plus rationnelle du « faustisme » intellectuel, l'auteur de *Peter Schlemihl* maintenait le Faust de son *fragment* dans le domaine de la fiction la moins susceptible d'incorporation actuelle. On peut s'étonner aussi que notre insulaire fasse un sort à la coutume, chez les habitants de Vigo (p. XIV), de célébrer le *Jour des Morts*, le 2 novembre : ce lendemain de la Toussaint n'a point cessé d'être une fête des *Trépassés* pour des pays admettant plus d'un culte.

Plus importante est une autre « vicissitude » de cette destinée, puisqu'elle concerne une métamorphose *intérieure* du personnage : c'est avant la 3^e Partie, p. 209, de cette consciencieuse étude, qu'on s'attend à un rappel que Gœthe lui-même a signalé. « Le Symbolisme, dit-il, transforme l'apparence en idée, l'idée en image de sorte que l'idée subsiste comme image, toujours infiniment agissante et pourtant hors d'atteinte ». Aussi, quand J.-J. Ampère, son visiteur de 1827, prétend démasquer en Euphorion un « Byron idéal », l'auteur accepte cette interprétation, bien que ses pensées « secrètes et tenues secrètes » aient orienté l' « euphorie » du fils de Faust et d'Hélène de Sparte vers une plus ample signification.

Un Faust symbolisant un raccourci d'histoire, en d'autres termes, vient enrichir un mythe qui, dès lors, s'incorpore à de bien autres

concepts que la fiévreuse magie du médiéval personnage. L'*Ahasverus* de Quinet (1833), « histoire du doute dans le monde », les *Sept cordes de la lyre* de George Sand (1839) réclamant l'accord harmonieux des aspirations humaines, *Futura* d'Auguste Vacquerie (1890), où cette fille de Faust et d'Hélène célèbre la fraternité des peuples, brûle la guillotine et voit l'avenir comme une longue table servie dont ne s'aperçoivent pas les bouts : autant d'affabulations *altruistes* à opposer plus victorieusement à tout subjectivisme que les sémillantes campagnes de Don Juan. Et l'on comprend que, par de tels intermédiaires, Mestcherski et Mickiewicz aidant, le monde slave ait été plus rattaché au légendaire magicien que par le souvenir médiéval de son séjour à Cracovie.

L'enrichissement du thème, devenu évocation symbolique, permettait une variété de vues qu'il serait vain de dénombrer ici. Neptunisme contre plutonisme pour les premiers débrouillages cosmiques, dérision de l'homoncule de laboratoire au profit des variations animées, descente chez les Mères, répudiation de pédantismes et de barbaries, remplacement de l'or par le papier-monnaie, luttes d'autorités et d'hérésies, acceptation de nouveautés telles que la rime ou le blason : autant d'épisodes que le vieux Gœthe n'a point toujours amenés à une stylisation harmonieuse, mais qui compliquent singulièrement l'ensemble, et que ne déparera pas la fin du personnage lui-même, si discutée qu'elle ait été depuis plus d'un siècle.

Mme Butler a beau jeu à faire défiler pour sa part, avec des épithètes appropriées, les *Faust* innombrables de la dévotion germanique (auxquels on pourrait ajouter mainte parodie et plus d'un simple remplissage). Par contre, son commentaire du *Faust* de Lenau, orné d'une illustration caractéristique, est une sorte de morceau de bravoure émouvant : cette œuvre de 1836, revue en 1840, est la plus tragique des affabulations faustiennes, la contrepartie pathétique de l'optimisme gœthéen ; et son auteur, plus déconcerté par les États-Unis que rasséréné par l'Océan qui l'y menait, reste le témoin d'une détresse significative [1].

S'excusera-t-on de s'étonner, pour finir, que la seule œuvre française évoquée par le « destin de Faust » se trouve être, pp. 344-346, *Mon Faust* de Paul Valéry ? *Le Monde français* avait publié, en février 1947, un Paul Valéry *extra-gœthéen* auquel répondit M. Bémol, dans la *Revue de Littérature comparée* de septembre 1947, par un article d'une haute tenue qui signifiait plutôt, à son gré, *Paul Valéry supra-gœthéen*. Or Mme Butler semble conclure l'ensemble de son propre exposé par une façon de long dilemme : le conflit entre religion et raison serait représenté par l'adhésion du grand Weimarien à la raison, ornée de splendeurs mythologiques. Dans quelle mesure la « pure » abstraction, chère à

1. Puisque l'auteur, p. 294, manifeste sa ferveur pour ce *Faust* « inconnu hors d'Allemagne », elle apprendra sans regret que Charles Guérin, sur qui s'achève à juste titre l'*Oxford Book of French verse*, faisait un cas particulier de ce poème, que sa connaissance de l'allemand lui permettait d'apprécier.

l'auteur de *Monsieur Teste*, exercerait-elle un attrait plus fort que cette alliance qui faisait dire à Gœthe : « Les hommes créent, en poésie et en art, aussi longtemps qu'ils ont une religion ; ensuite ils se contentent d'imiter et de répéter (à Riemer, juillet 1810, 26 mars 1814).

Fernand Baldensperger.

Hans Grellmann, **Gœthes Wirkung in Finnland von Porthan bis Lönnrots Tod.** (Annales Academiae Scientiarun Fennicae, LXI, 3). Helsinki, 1948, 184 p., in-8°.

L'auteur à venir de *Gœthe en France* ayant, dès 1901, signalé *la Résistance à Werther dans la littérature française*, et dès 1902 l'attitude assez unilatérale de notre Romantisme à l'égard de *Faust*, démontrait ainsi que des valeurs *négatives* ont leur place légitime dans des études loyales de littérature comparée. De tels éléments *de carence* nous sont offerts dans le copieux recensement consacré à une « action » gœthéenne en Finlande jusqu'en 1884, et il y a un évident paralogisme à donner ce titre à un exposé qui compte surtout des éléments d'hésitation et même de refus. En pouvait-il être autrement ? Un vaillant petit peuple, sans unité d'origine, aux confins de la civilisation occidentale, ayant à défendre et même à préciser sa raison d'être en face de bien des circonstances hostiles, se devait à lui-même de chercher longtemps des inspirations valables pour la communauté plus que pour l'élite. Pas de fièvre werthérienne comme en Suède ; pas de précoce émancipation faustienne dans une *intelligentsia* que le luthéranisme dominait encore. Dès lors, le folklore de Herder, l'enthousiaste combativité de Schiller, pour ne rien dire d'actions plus épisodiques, devaient intéresser surtout les successifs groupements romantiques de Finlande : ce qui n'empêchait point des individualités en quête de culture de rendre hommage à une puissante personnalité étrangère, et de faire passer en des traductions divers échantillons poétiques de cette œuvre exceptionnelle : mais il est visible que l'anacréontisme du jeune Gœthe a longtemps les préférences d'isolés, souvent anonymes, que même Wieland ne semble point décevoir.

Il eût été conforme aux faits, et fort piquant en même temps, de rappeler le passage en Finlande, à l'automne de 1812, d'A. W. Schlegel — souvent cité au cours du volume et de ses notes — en compagnie de Mme de Staël, werthérienne impénitente, qui cherchait un nouvel éditeur pour son *Allemagne*. Dans *Dix Années d'exil*, elle concède qu'à l'université d'Abo « on s'essaie un peu à la culture de l'esprit » ; elle s'exagère sans doute l'hostilité du climat et la mythomanie populaire ; mais son compagnon et elle ont bien vu la prédominance des « pasteurs » et l'absence d'alacrité dans la vie sociale moyenne. On était à trois ans de l'attribution de la Finlande à la Russie, et le libéralisme du

tsar semblait garantir au peuple finlandais des possibilités de développement autonome, auxquelles l'évocation de Weimar n'avait rien à ajouter. Un souvenir aurait dû être donné, à ce propos, à un Finlandais d'origine qui avait fait visite à Gœthe en 1803, et qui venait de se retirer dans son pays natal, le baron suédois J. A. Ehrenström, qui devait jouer un rôle politique propre à démontrer pour l'instant quel statut tolérable était dévolu à la Finlande [1].

Quoi qu'il en soit, l'attentif dépouillement opéré par M. Grellmann, allant de H. G. Porthan, partisan des « lumières », mort en 1804, à la mort de Lönnrot coïncidant en 1884 avec la première traduction de *Faust* en finnois, permet de reconstituer sans déchet des curiosités qui sont loin d'opérer dans un sens homogène. Le *mal du siècle* ayant épargné une jeunesse placée devant d'autres problèmes, comment adhésions ou refus auraient-ils pris les mêmes formes qu'en des sociétés différemment évoluées ? Sjöström rédige en 1830 et publie l'année suivante un essai sur les deux « Nestors » de l'Europe, *Lafayette et Gœthe* : singulier mais significatif accouplement de grandeurs ! Le centenaire de la naissance de Schiller en 1859 est célébré avec plus d'entrain que ne l'avait été celui de son aîné dix ans plus tôt : Nietzsche aurait pu s'indigner d'un brouillement impardonnable des valeurs ! Et si *Hermann et Dorothée* jouit d'une certaine faveur, en raison de la dignité « épique » conférée à d'humbles destinées, Runeberg concède plutôt son admiration que sa dévotion à un apparent prédécesseur. C'est dire que divers affranchissements devaient s'opérer — en partie par l'effet de Gœthe sur des isolés — pour qu'un public plus ou moins homogène fût prêt à s'inspirer authentiquement des préceptes et des exemples de culture proposés par le Weimarien : tableau édifiant à sa manière, et dont il contient de savoir gré à M. Grellmann.

Fernand Baldensperger.

Dr. Katharina Schütz, **Das Gœthebild Turgueniews.** (Coll. *Sprache und Dichtung*, N° 75). Bern-Stuttgart, 1952.

Tourguénev fait dire à l'un de ses personnages, qui lui ressemble comme un frère : « Tu ignores peut-être qu'autrefois je savais tout *Faust* par cœur (la 1re partie, naturellement) mot pour mot ; je ne pouvais me rassasier de le lire » (Schütz, p. 105). Mlle Schütz a tracé l'image de Gœthe que Tourguénev eut, sa vie durant, devant les yeux, une image fixée dans son esprit d'ailleurs dès 1845, quand il écrivait son article sur la dernière traduction de *Faust* en russe de Vrontchenko, parue en 1844. Mlle Schütz consacre au commentaire de cet article presque la moitié de son ouvrage : pp. 24 à 80.

1. Cf. Hugo Landgraf, *Gœthe und seine ausländischen Besucher*, München, 1932, p. 80, qu'on regrette de ne point trouver cité dans les vétilleuses bibliographies qui s'ajoutent à l'exposé même.

Quand il analyse la traduction de Vrontchenko, Tourguénev loue sans réserve Gœthe, l'artiste créateur par excellence, dans l'âme duquel « toutes choses terrestres se reflétaient simplement, sans effort, exactement », qui dominait la nature comme les hommes, qui dominait l'art comme personne avant lui (art. sur *Faust*, cité par Sch. p. 30). Toute sa vie, Tourguénev admira et vénéra Gœthe artiste. Il le dit plus tard notre maître à tous (*A propos de Pères et fils*, Sch. p. 125), L'art de Gœthe devient pour lui le modèle de sa propre création artistique (Sch. p. 122). Dix ans plus tard il relève dans les poèmes de Tiouttchev l'union harmonieuse entre la vie et le talent qui caractérise Gœthe (Sch. p. 121). C'est encore à Gœthe qu'il se réfère quand il conseille à l'un de ses correspondants et aux détracteurs de *Pères et fils*, de puiser à pleines mains dans la réalité humaine, de créer des personnages qui aient une valeur typique. (Sch. 120-121). C'est à Gœthe qu'il songe quand il insiste sur l'objectivité nécessaire à l'artiste, c'est-à-dire, précise M^lle^ Schütz, « la faculté d'oublier pensées et sentiments personnels pour l'étude de la physionomie humaine, et, d'une façon plus générale, de la vie des autres hommes ». (Sch. p. 130).

Tourguénev, par contre, est beaucoup plus réservé quand il analyse les types d'humanité créés par « le poète national allemand » et, singulièrement, les personnages de *Faust*, car « l'image de Gœthe que se forma Tourguénev se limite presque à *Faust* » (Sch. p. 133). D'accord avec la Jeune Allemagne qui reprochait au Grand Olympien de ne s'être pas soucié des aspirations politiques et sociales de son époque, d'accord aussi avec la classe intellectuelle russe des années « quarante », avec les Occidentalistes surtout, Tourguénev voit dans Faust et dans Gœthe des personnalités uniquement préoccupées de leur destin particulier. Faust est « un égoïste savant, épris de théories, se complaisant à lui-même, porté à la rêverie » (Sch. p. 27). Il ne participe pas à la vie sociale de son temps. Les gens du peuple ne sont dans *Faust* que des choristes, des figurants. Malheureusement l'artiste qui n'est qu'un artiste, soucieux de son moi, est inactuel en un temps où l'on doit juger le portrait d'un mendiant, non seulement du point de vue formel, mais aussi du point de vue social, pour déplorer « que la pauvreté soit possible à notre époque » (T. cité par Sch. p. 38). Au XVIII^e^ siècle en Allemagne, l'individu enserré jusqu'alors dans le cadre étouffant de la société, n'existant que pour elle, se libère de ses liens : Méphistophelès, le double de Faust selon Tourguénev, dénigre et nie ce milieu social et politique, sur les ruines duquel Faust se dresse, qui ne veut être qu'un homme dans le plein sens du mot, un individu génial qui cherche, mu par son appétit de science, de bonheur et de puissance, à réaliser en égoïste toutes les potentialités de son être. Cet égoïsme gœthéen, M^lle^ Schütz l'oppose au sens de la solidarité humaine qui caractérise Tourguénev et les écrivains russes de son temps, qu'ils soient Slavophiles ou Occidentalistes. L'homme cultivé en Russie sait qu'il a des devoirs envers son peuple asservi. Ni Gœthe, ni Faust ne reconnaissent ces obligations. Gœthe

ne veut être qu'un poète. Tourguénev et ses confrères prétendent être des poètes et des citoyens. Gœthe et Tourguénev ont bien pour idéal la personnalité humaine, mais le poète allemand se la représente réalisée indépendamment des cadres de la société, l'écrivain russe ne la conçoit que si elle s'intègre dans l'humanité et la société. (Sch. p. 46). Mlle Schütz a raison de mettre cette opposition entre l'égoïsme gœthéen et le sens tourguénévien de l'humanité au centre de son étude.

N'aurait-il pas été cependant nécessaire de montrer que Tourguénev et son époque ne rendaient pas toute justice à Gœthe ? Il était de bon ton vers 1840 de lui reprocher son olympisme. On ne voulait voir dans le second *Faust*, que Vrontchenko ne fait qu'analyser et que Tourguénev exécute dédaigneusement en quelques lignes, qu'un tissu d'allégories, qu'une fuite du héros vers la Grèce antique. Mais Faust, dans cette seconde partie, ne se dit-il pas heureux à la pensée qu'il a ouvert à ses vassaux de nouvelles possibilités d'existence et de bonheur. Le titan égoïste de la 1re partie se convertit à l'altruisme, à l'altruisme d'un despote éclairé, il est vrai. Et les *Années de voyage de W. Meister* prouvent bien que Gœthe, à la fin de sa vie, comprenait que l'homme cultivé devait étudier les besoins nouveaux de sa génération, aider au progrès social. Il eût été bon de rectifier sur ce point quelques traits de l'image de Gœthe conçue par Tourguénev et son époque.

L'analyse de Mlle Schütz aurait été plus convaincante aussi si elle avait expliqué comment Tourguénev, en 1845, arriva à cette vision du grand écrivain allemand. Elle cite bien quelques fragments des *Campagnes esthétiques* de Wienbarg qui faisait à Gœthe, en 1834, les mêmes reproches que Tourguénev (Sch. p. 36). Mais ce dernier, pendant son séjour en Allemagne, connut des écrivains qui ont agi assurément beaucoup plus fortement sur lui que le traité de Wienbarg, dont on ne sait s'il l'a lu. On indique qu'il fut en contact à cette époque avec le cercle de Bettina et avec celui de Mme Varnhagen (Sch. p. 16). Il eût été plus exact de dire : avec celui de Varnhagen von Ense, car sa femme, Rachel, était morte depuis 1833. Que pensaient, de Gœthe, Varnhagen von Ense et Bettina ? Le Journal du premier, les Lettres de la seconde auraient été sûrement instructifs. Tourguénev cependant connut à Berlin d'assez près les professeurs Gans et Werder, Alex. de Humboldt, pour ne pas parler de Mme Frolov et de Muller Strübing. N'aurait-il pas été possible d'établir s'ils partageaient l'opinion de Wienbarg ? On aurait pu montrer aussi la part que la doctrine hégélienne, dont Tourguénev était encore tout proche en 1845, eut dans la genèse de cette conception de Faust. Bélinski a contribué aussi à la naissance de cette image. Notre auteur l'indique à bon droit (p. 41). Sa démonstration eût été plus probante si, par delà les souvenirs de Tourguénev et d'Annenkov, les études de Luther et de Masaryk, les tomes 4/6 de *Litératournoé Nasledstvo*, elle était remontée jusqu'aux sources, c'est-à-dire aux articles et à la correspondance de Bélinski.

Nous sera-t-il permis d'ajouter que l'explication qu'elle nous donne

de l'attitude tourguénévienne en face du titanisme faustien n'est pas très convaincante ? Mlle Schütz allègue que le pessimisme foncier de Tourguénev l'empêcha de rendre justice à Faust... Mais, pour motiver une opinion de l'écrivain exprimée en 1845, est-il licite de s'appuyer sur un texte de 1859 (Dans *A la veille*, Sch. p. 47) et surtout sur un poème en prose de 1878 ?(p. 48). N'est-ce pas méconnaître le fait que le pessimisme de Tourguénev n'est pas chez lui une attitude constante, que les moments de désespoir alternent chez lui avec d'autres instants où il croit être à la veille d'autre chose que la mort ? (Nous nous permettons de renvoyer ici à notre ouvrage qui sera prochainement publié : *Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps)*. Dans tous les cas, aucun texte antérieur à 1848 n'autorise à croire que Tourguénev avait alors l'impression « que la vie était inutile et absurde » (Sch. p. 48). Il eût mieux valu suivre pas à pas l'évolution idéologique de l'écrivain russe par rapport à Gœthe que d'alléguer des différences sans grande portée entre l'esprit de l'Orient européen et celui de l'Occident (p. 50 : « A l'esprit de l'Orient qui incline vers le calme et la contemplation un idéal dynamique de cette forme [l'idéal faustien] est inconnu ».

Ce manque de perspective historique, allié à des généralisations hâtives, ne laisse pas d'être assez gênant. Mlle Schütz suit bien le mythe de Faust dans l'œuvre de Tourguénev postérieure à 1845, mais ses conclusions ne semblent pas toujours très heureuses. Les pages qui opposent la résignation gœthéenne, née de l'acceptation courageuse du monde, à la résignation désespérée de Tourguénev sont, il est vrai, excellentes (p. 107). Il en est de même de l'analyse de la nouvelle *Faust* dont le contenu n'a rien de spécifiquement gœthéen (p. 110 et suiv.). D'autres rapprochements sont, en revanche, bien hasardeux. Prétendre que Roudine a quelque chose du Faust romantique est aussi osé que d'affirmer que Méphistophélès, tel que l'entendait Tourguénev, est à l'origine du complexe d' « homme de trop » de l'Hamlet russe (p. 99).

Qu'il nous soit permis enfin de compléter sur un point particulièrement important l'image gœthéenne de Tourguénev. Mlle Schütz cite un passage d'une lettre de 1849 à Mme Viardot : « Gœthe a écrit dans *Tasso* : « Der Mensch ist nicht geboren, frei zu sein ». C'est tout bonnement un fait, une vérité qu'il énonçait en observateur exact de la nature qu'il était ». Or, l'auteur en prend texte pour établir que Tourguénev découvre en Gœthe un grand observateur de la nature (p. 89), fait bien secondaire, car la conception pessimiste que Tourguénev se fait des rapports de l'homme et de la nature dérive bien plutôt de ses observations personnelles, de Feuerbach, de Léopardi et de Schopenhauer que de l'influence de Gœthe qui avait une vision de la nature bien différente, une vision de naturaliste et non de philosophe. Mais l'essentiel, dans cette citation, est l'aphorisme sur « l'homme qui n'est pas né pour être libre ». Mlle Schütz ne l'a pas retenu, bien qu'elle note plus loin (p. 119) que Tourguénev y revient sans cesse. Cette insistance aurait dû

la mettre en éveil. Aux époques où il désespérait en effet de l'avenir politique de son pays, en 1849 (date de la 1re citation), ou 1867 (date d'une autre citation), Tourguénev, pour s'excuser en quelque sorte de son manque de foi, se réfère à Gœthe, l'écrivain apolitique par excellence. Il a besoin alors de croire que l'homme cultivé peut vivre dans sa patrie sans se préoccuper du sort de ses semblables. Gœthe est alors son garant. L'attitude de Tourguénev en face de Gœthe est certes plus complexe que ne l'établit Mlle Schütz. Lorsque Tourguénev croit que sa patrie pourra arriver à la liberté — et c'était le cas pendant les « années quarante », quand il écrivait son article sur *Faust* — il reproche à Gœthe de n'avoir pas été un citoyen. Lorsqu'il perd cette foi, il fait sienne l'opinion de Gœthe qui n'a pas voulu être citoyen. L'olympisme de l'auteur de *Faust* est alors sa consolation.

Devant des personnalités aussi complexes que Gœthe et Tourguénev, chacun de nous réagit avec tout son être et dans des directions souvent bien différentes. Le travail de Mlle Schütz nous apporte un témoignage autorisé. Il a le grand mérite de préciser sur beaucoup de points l'influence du créateur de *Faust*, abordée superficiellement dans les études précédentes. Tout ce qu'il nous apprend sur l'action que Gœthe, artiste créateur, a exercée sur Tourguénev, est fort judicieux, car, ce dernier n'ayant guère varié dans ses conceptions esthétiques, le manque de perspective historique n'a pas eu de fâcheuses conséquences. Ce qui a trait, par contre, aux réactions de Tourguénev, citoyen, en face des problèmes gœthéens, pourrait être précisé et complété en tenant compte de l'évolution idéologique de la Russie entre 1840 et 1880 et aussi de l'évolution des concepts politiques et sociaux de l'écrivain russe.

H. Granjard.

Jan Setterquist, **Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama. I) John Millington Synge.** Upsala Irish Studies N° 2, Upsala, A. B. Lundequista Bokhandeln, 1951, 94 p., Sw. Cr. 3. 50.

Il était, à première vue, paradoxal de rechercher quels rapports pouvaient exister entre le théâtre d'Ibsen et celui de Synge, puisque l'auteur irlandais a proclamé à maintes reprises son hostilité au drame « intellectuel » inauguré par son prédécesseur. Mais M. Setterquist n'a pas tort de penser que le fait de rejeter violemment une influence n'est pas seulement une manière d'affirmer sa volonté d'indépendance : il traduit aussi parfois la réaction instinctive d'un tempérament qui craint de céder à des suggestions trop en harmonie avec ses propres tendances. Ce qu'il se propose donc, c'est de montrer les affinités d'inspiration et de pensée qui se marquent entre les deux dramaturges, et qui expliquent peut-être l'attitude de Synge, d'établir ensuite sur quels points précis l'action du maître norvégien a pu porter.

Son étude est menée avec patience et avec pénétration. Il relève dans la première pièce de Synge, *In The Shadow of the Glen*, des analogies avec *Maison de Poupée*, notamment dans la façon dont est abordée la question de l'amour. Il note que dans *Riders to the Sea*, l'appel du large joue le même rôle que dans *La Dame de la Mer*, et il retrouve dans *Rosmerholm* les visions, les présages et le symbolisme des chevaux qui tiennent une si large place dans l'œuvre irlandaise. *The Well of the Saints* fait penser au *Canard Sauvage* en raison du conflit entre le monde de l'illusion et celui de la réalité qui en est le thème fondamental. Christy Mahon, le héros de *The Playboy of the Western World* ressemble par bien des côtés à Peer Gynt. La peinture de l'amour intransigeant dans *Deirdre* enfin, rappelle la *Comédie de l'Amour*. Qu'il s'agisse de sujets, de personnages, de situations ou de dialogue, M. Setterquist croit pouvoir affirmer que « les tendances ibséniennes sont chez Synge si nombreuses et si diverses qu'elles doivent être considérées comme le témoignage de l'influence générale exercée sur lui par le dramaturge norvégien ».

Ce qu'on peut lui accorder, c'est que Synge a certainement lu Ibsen. Il se peut aussi qu'il se soit remémoré certaines idées, certains caractères, certaines scènes ; mais ce souvenir demeure de toute façon diffus, imprécis, et n'intervient, semble-t-il, que pour se fondre avec des éléments qui ont déjà pris forme spontanément dans l'esprit de Synge. Sans doute est-il possible de souscrire à l'ingénieuse formule de M. Setterquist : si Synge n'a pas écrit, comme Ibsen, des « pièces à idées », il a mis dans ses pièces des idées qui impliquent la connaissance de celles que son prédécesseur a popularisées. Mais de combien d'auteurs moderne ne pourrait-on dire la même chose ? La pensée d'Ibsen est depuis longtemps passée dans le domaine public, elle fait partie de notre commun héritage.

C'est dire que cette étude, si attachante à bien des égards, ne nous a pas entièrement convaincu. M. Setterquist annonce un travail sur le théâtre d'E. Martyn et d'Ibsen ; il trouvera là, croyons-nous, des similitudes plus probantes. Ses réflexions sur l'œuvre de Synge méritent, cependant, notre attention car elles rappellent utilement que tout art est une collaboration, en ce sens qu'aucun écrivain n'échappe entièrement aux influences ambiantes et que Synge, en particulier, reste tributaire, à son corps défendant peut-être, des grands courants qui ont façonné son temps.

A. J. Farmer.

Claude David, **Stefan George. Son Œuvre poétique.** Lyon-Paris, Ed. I. A. C., 1952, in-8°, 409 p.

Il convenait que l'œuvre poétique de Stefan George fût étudiée et savamment présentée par un Français. Ce poète allemand, justement célèbre aujourd'hui au delà du Rhin, doit beaucoup à la France. Venu

très jeune à Paris, en 1889, dans sa vingt-et-unième année, il connut Stephane Mallarmé, il rencontra à ses soirées Verlaine et Villiers de l'Isle Adam. Il a beaucoup admiré Baudelaire, dont il traduisit les *Fleurs du Mal*. Longtemps la France fut pour lui le pays de la lumière, le complément nécessaire du nordisme nébuleux [1]. S'il s'est ensuite libéré de cette influence, il n'en reste pas moins que ce Rhénan, malgré les événements, n'a cessé de tourner ses regards vers l'Occident. Mais il l'a fait avec cette personnalité, cette indépendance, cette « solitude », cet « orgueil sans mélange » qui le caractérisent. J'emploie les propres termes dont se sert M. Claude David.

L'excellent travail qu'il nous présente nous éclaire non seulement sur l'homme et l'écrivain, mais sur le milieu où il a vécu, à l'une des époques les plus complexes et les plus riches de la poésie allemande. C'est vers 1890 qu'elle se réveille d'un long sommeil. Stefan George est un des ferments de cette renaissance. Nous assistons à son action, en même temps que nous pénétrons dans son œuvre ; car ce « solitaire » veut être entouré de disciples ; ce penseur, qui semble planer au-dessus du monde veut agir sur le monde ; au « dédain de paraître » se mêle en lui le « fanatisme » du réformateur. Et c'est ce qui fait que sa vie, d'apparence « monacale », est au fond « passionnément remplie » ; c'est ce qui fait que sur lui, sur son œuvre, les jugements les plus divers ont pu être portés. Lorsqu'il meurt, en 1933, ses disciples sont dispersés ; ils ont plus ou moins cédé aux pressions du moment ; des citations prises au hasard dans ses poèmes servent d'arguments aux défenseurs comme aux adversaires du national-socialisme. Au-dessus de tant de remous, c'est à l'étude intégrale d'une œuvre de grande valeur, très belle souvent, mais souvent aussi très difficile à interpréter, que M. Claude David nous convie. Et l'on sent le plaisir qu'il éprouve à nous la présenter. Il le fait avec pénétration, en détail, pour nous en faire apprécier l'art, la pensée et la portée, pour projeter sur elle une pleine lumière. Il n'explique pas seulement, il juge avec liberté ; et souvent son avis s'oppose à celui de disciples immédiats du maître révéré. Il met le plus grand soin à nous servir de guide ; des chapitres habilement composés, des notes marginales soutiennent l'attention, appuient l'argumentation. Une claire bibliographie dégage les études principales, auxquelles on peut avoir recours. Une table des poèmes permet de se reporter à l'édition où ils sont puisés, aux commentaires qui les concernent dans le présent ouvrage, aux traductions françaises déjà publiées. Rien n'est négligé de ce qui peut contribuer à la connaissance de l'un des plus éminents parmi les poètes de l'Allemagne contemporaine.

Joseph Dresch.

1. Sur le séjour à Paris, l'amitié d'Albert Saint-Paul, l'influence de Mallarmé, cf. *ibid.*, pp. 22, 23, 41-43, etc.

CHRONIQUE

Onze Écrivains Allemands à Paris. — Le Bureau International de Liaison et de Documentation d'Offenbourg, dont la revue *Documents* est bien connue de tous ceux qui s'intéressent aux choses d'Allemagne, a permis à onze écrivains allemands de la « jeune génération » de séjourner à Paris du 18 au 21 mai et d'y rencontrer des confrères français. Ce séjour a été patronné par de nombreuses personnalités françaises : germanistes, professeurs, écrivains, éditeurs. Il a été organisé par le Centre d'Echanges Internationaux et par le Comité Français d'Échanges avec l'Allemagne Nouvelle.

Les onze écrivains présents étaient : Luise Rinser, Alfred Andersch, Hans Bender, Rolf Bongs, Rudolf Hagelstange, Hans-Egon Holthusen, Rudolf Kramer-Badoni, Karl Krolow, Paul Schaluck, Heinrich Boell, Günther Weisenborn. Le programme comportait, en dehors de réceptions chez divers éditeurs, des réunions avec des écrivains français, qui furent consacrées à des exposés et à des discussions sur la presse et les revues littéraires dans les deux pays, sur le roman, sur la poésie, etc. Le 21, une réunion publique, dans l'amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne, présidée par M. Edmond Vermeil, permit à MM. Andersch, Holthusen, Boell et Weisenborn d'exposer devant 800 auditeurs les tendances actuelles de la littérature allemande.

Conférences. — A l'Université de Paris, sous le patronage de l'Institut d'Études Scandinaves, une conférence publique a été donnée par M. Billeskov Jansen, Professeur à l'Université de Copenhague, sur *le Romantisme européen et le Romantisme scandinave*, le 15 avril 1953.

M. Hernani Cidade, Professeur à l'Université de Lisbonne, a fait, le 7 mai, à la Faculté des Lettres de Paris, une conférence publique sur *Les Lusiades et l'homme de la Renaissance.*

La Littérature Comparée dans les Universités, en 1952-1953. Lyon. M. Henri Roddier : *Le roman bourgeois en Europe au XVIII^e^ s. et ses relations avec le roman moderne. — L'idée de progrès au XVIII^e^ s.*

Soutenances de Thèses en Sorbonne. — M^lle^ Brigitta Kuhn. *Les orientations anglo-saxonnes de Xavier Marmier*, 23 mai 1953. (D. U.).

Mme Krampf. *La conception de la vie héroïque chez Romain Rolland, d'après les « Vies » de Beethoven, Michel Ange et Tolstoï*, 27 mai (D. U.).

M. Martin Kanes. *La fortune de Walt Whitman en France*, 29 mai. (D. U.).

M. George Reeves. *Thomas Wolfe et l'Europe*, 30 mai (D. U.).

Mme de Sugar. *Baudelaire et R. M. Rilke. Étude d'influence et d'affinité spirituelle*, 30 mai. (D. U.).

Mlle Valentine Cuenod. *Les années d'apprentissage de C. F. Ramuz à Paris*, 3 juin. (D. U.).

M. Lucien Brochard. *Henry Davray, le « Mercure de France » et l'Angleterre*, 8 juin. (D. U.).

M. James Shepherd. *L'Amérique du Nord dans la Litt. française*, 1830-1840, 11 juin. (D. U.).

M. M.-F. Guyard. Doctorat ès-lettres. Thèse principale : *L'image de la Grande-Bretagne dans le roman français, 1914-1940*, 13 juin.

M. Charles Moore. *La fortune de Gerhart Hauptmann en France* (1893-1905), 16 juin (D. U.).

M. Khosrov Varasteh. Doctorat ès-lettres. Thèse principale : *Essai sur Obeid Zakani, écrivain persan du XIVe s.* Thèse compl. : *Etude critique de l' « Estat de la Perse en 1660 », relation laissée par le P. Raphaël du Mans*, 18 juin.

Mlle Fernande Basson. Doctorat ès-lettres. Thèse principale : *Chateaubriand et la Terre-Sainte.* Thèse compl. : *Carnets inédits de voyage de L. F. Caignart de Saulcy*, 20 juin.

La Société des Études Staëliennes s'est réunie le 9 mai chez la Comtesse Jean de Pange. Des communications y ont été données en particulier par MM. le Marquis de Luppé : *Custine, Sabran et Madame de Staël* ; et Jean Mistler : *Y a-t-il encore des manuscrits inédits de Benjamin Constant* ?

Le Ve Congrès de l'Association Guillaume Budé, qui s'est tenu, du 3 au 9 sept., à Tours et à Poitiers, a commémoré le 4e centenaire de la mort de Rabelais par un rapport de M. V. L. Saulnier, professeur à la Sorbonne, et une conférence de M. L. Febvre, professeur honoraire au Collège de France. — Il a consacré la plupart de ses séances à des rapports, communications et discussions sur le thème du *Platonisme.* On a entendu en particulier les rapports de MM. l'abbé R. Marcel, *Le Platonisme italien de Pétrarque à Léon L'Hébreu ;* P. Boyancé, professeur à la Sorbonne, *Le Pl. à Rome* ; R. Lebègue, professeur à la Sorbonne, *Le Pl. français* ; P. Courcelle, professeur à la Sorbonne, *Le Néo-platonisme au Bas-Empire et à l'époque carolingienne* ; M. de Gandillac, professeur à la Sorbonne, *Le Pl. au XIIe et au XIIIe s.* ; A. Chastel, *Le Pl. et les arts.*

Le XI^e Congrès International de Philosophie, qui s'est tenu à Bruxelles, du 20 au 26 août, a réuni un très grand nombre de communications, dont plusieurs intéressent la littérature comparée à divers titres.

La Collection Unesco d'Œuvres représentatives a publié ou prépare un certain nombre de traductions dont nous donnons ici l'aperçu.

I. *Série ibéro-américaine.* Manuel de J. Galván, *Enriquillo*, roman traduit par M^me Marcelle Auclair, Paris, Ed. Nagel. — *Anthologie de la Poésie mexicaine*, en édition bilingue. Choix et Introduction par M. O. Paz. Trad. française par M. Guy Lévis Mano. Présentation par M. Paul Claudel. Paris, éd. Nagel. — La traduction anglaise de ces deux ouvrages est en préparation. — On prévoit également une *Anthologie de la Poésie ibéro-américaine.*

II. *Série italienne*, Sous le titre *Léonard de Vinci par lui-même*, un recueil de textes choisis, traduits et présentés par M. A. Chastel. Paris, Ed. Nagel. — A paraître, en traduction française : Vico, *La Science nouvelle* ; Dante, *La Vita Nova* ; Guicciardini, *Œuvres choisies.*

III. *Série arabe.* Avicenne, *Le Livre des Directives et des Remarques*, trad. par M^lle Goichon. Paris, Ed. Vrin. — Gahiz, *Le Livre des Avares*, trad. par M. Ch. Pellat. Paris, Ed. Maisonneuve. — Al-Gazali, *Ayyuha'l Walad*, trad. française par M. Taufiq Sabbagh, Paris, Ed. Maisonneuve ; trad. anglaise par M. G. Scherer (Beyrouth, Impr. catholique) ; trad. espagnole par le P. E. Lator, S. J. (*ibid.*). — On prépare, d'autre part, la trad. arabe du *Discours de la Méthode* de Descartes, des huit premiers Livres de l'*Esprit des Lois* de Montesquieu, de la *Politique* d'Aristote et du *Don Quichotte* de Cervantes.

La Correspondance de Heine. — M^me Cl. Hartgenbusch (S. P. 81964, B. P. M. 525) qui, depuis la mort de Fr. Hirth, achève la publication de la *Correspondance* de Heine, serait reconnaissante à toute personne qui voudrait bien lui communiquer des lettres inédites ou non encore recueillies.

Avis important. — La *Revue* ayant changé d'éditeur, nous prions instamment nos correspondants d'adresser leurs envois à notre Secrétariat général : B. Munteano, 15, rue du Docteur Jacquemaire-Clemenceau, Paris, XV^e.

BIBLIOGRAPHIE [1]

LIVRES ET PÉRIODIQUES

*Cette Bibliographie est rédigée par M^lle E. Le Hénaff. — M. Umberto Bosco, professeur à l'Université de Rome et directeur de l'*Encyclopedia Italiana ; *le D^r G. Mariani ; le professeur W. Höllerer, de Heidelberg ; M. G. Pistorius et M. R. Pageard — ont apporté à ce fascicule une importante contribution. Nous les en remercions ici vivement.*

Théorie.

311. Burger (H. O.). Methodische Probleme der Interpretation. *GRM*, 1951.

312. Ferraro (S.). Una teoría dell' espressione poetica. *QIA*, n° 13.

313. Kluckhohn (P.). Literaturwissenschaft, Literaturgeschichte, Dichtungswissenschaft. Bemerkungen zur Frage der Terminologie. *Deutsche Vierteljahrsschrift fur Lit. wiss. und Geistesgesch.*, 1952.

*314. Werhli (M.). *Allgemeine Literaturwissenschaft.* Berne, A. Francke, A G., 1951.

315. Höllerer (W.). Methoden und Probleme vergleichender Literaturwissenschaft. *GRM*, 1952.

316. Motekat (H.). Vergleichende Literaturwissenschaft. *Ibid.*

1. Abréviations.

Al. An	Al-Andalus. Madrid.
BHi	Bulletin Hispanique. Bordeaux.
CL	Comparative Literature. Univ. of Oregon.
Cm	Convivium. Turin.
Cu A	Cuadernos Americanos. Mexico.
FR	French Review. New-York.
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift. Heidelberg.
Hisp B	Hispania. Baltimore.
L. Ital	Lettere Italiane. Arona.
L. Mod.	Langues Modernes. Paris.
LM	Letterature Moderne. Milan.
MLN	Modern Language Notes. Baltimore.
MLQ	Modern Language Quarterly. Washington.
NRFH	Nueva Revista de Filologia Hispánica. Mexico.
QIA	Quaderni Ibero-Americani. Turin.
RHM	Revista Hispanica Moderna. Columbia Univ. New-York.
RP	Romance Philology. Berkeley.

Les livres sont distingués des articles de revues par un astérisque.

317. Wais (K.). Die Organisation der internationalen neuphilologisch-germanistischen Verbände und der Kongress von Florenz. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 1952.

318. Morby (E. S.). Un *caveat* para la crítica. Observaciones en torno a una teoría de la nueva escuela. *Clavileño*, sept.-oct. 1952.

319. Corbet (Ch.). La critique de Dobroljubov : principes esthétiques et réalités sentimentales. *Rev. des Études Slaves*, 29, 1952.

320. Siekerski (S.) et Rymkiewicz (A.). Edward Dembowski comme théoricien et historien de la littérature. *Prace Polonostyczne* [Wroclav], série X, 1952. [En polonais].

*321. Karolev (S.). *Dimitar Blagoev, théoricien de la littérature*. Sofia, 1951. [En bulgare].

*322. Markiewicz (H.). *La théorie littéraire marxiste*. Wroclav, 1952, « Studia Historycznoliterackie », t. 14. [En polonais].

*323. *Sur l'état actuel de l'histoire de la littérature polonaise* [ouvrage collectif — en polonais], Varsovie, 1951.

Genres littéraires.

324. Alvar (M.). Cantos de muerte judeo-españoles. *Clavileño*, juil.-août 1952.

325. Gómez de la Serna (G.). El episodo nacional como género literario. *Clavileño*, mars-avril, sept.-oct. 1952.

*326. Slonim (M.). *The Epic of Russian Literature from its Origin through Tolstoy*. New-York, Oxford Univ. Press, 1950.

*327. Rommel (O.). *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater, bis zum Tode Nestroys*, Vienne, 1952.

*328. Kindermann (H.). *Meister der Komödie. Grundformen und Gattungstypen der europ. Komödie von der griech. Antike bis zur Gegenwart*. Vienne, Donau Verlag, 1952.

329. Arrom (J. J.). Perfil del Teatro Contemporáneo en Hispano-América. *HispB*, fév. 1953.

330. Parker (J. H.). Gil Vicente : A Study in Peninsular Drama. *Ibid.*

331. Wollman (S.). Du drame historique russe. *Slavia*, [Prague], 20, 1951, fasc. 2-3. [En tchèque].

*332. Vossler (K.). *Die Dichtungsformen der Romanen*, hsgg. von Andreas Bauer, Stuttgart, 1951.

*333. Plischke (H.). *Von Cooper bis Karl May. Die Geschichte des völkerkundlichen Reise-und Abenteuerromans*. Düsseldorf, Droste-Verlag, 1951.

334. Ehrhard (M.). c. r. de F. W. Hemmings : *The Russian Novel in France, 1884-1914*, cf. 365 (1951). *L. Mod.*, août-oct. 1952.

*335. Pongs (H.). *Im Umbruch der Zeit* [Betrachtungen zur « Gesinnung » im Roman der Gegenwart], Göttingue, Göttinger Verlagsanstalt, 1952.

336. Kindermann (H.). Profil des Gegenwartsromans. « Magischer Realismus ». *Freude an Büchern*, 1952.

337. Ornstein (J.). y James Y Causey. Una década de la novela española contemporánea. *RHM*, janv.-déc. 1951.

338. Yndurain (F.). La novela norteamericana en los últimos treinta años. *Arbor* [Madrid, C. S. I. C.], mai 1952.

Thèmes et Types.

339. Alonso (M. R.). El tema del mar en la lírica española. *Arbor* [Madrid, C. S. I. C.], sept.-oct. 1952.

340. Banović (S.). Le motif du mari qu'on a cru mort dans les chants populaires. *Zbornik za narodni ţivot* i običaje [Zagreb], 35, 1951. [En serbo-croate].

341. Durić (M. N.). Die Nachtigall bei den griechischen, römischen und serbischen Dichtern. *Živa antika* [Skopje], 1951. [En serbo-croate ; résumé en allemand].

342. Lanowski (J.). La tempête des Nostoi dans la tragédie romaine. *Tragica* [Prace Wroclavskiego Towarzystwa Naukowiego, série A, n° 41], Wroclav, 1952.

343. Avalle-Arce (J. B.). El Arco de los leales amadores en el « Amadis ». *NRFH*, avril-juin 1952.

344. Nitze (W. A.). The Fisher King and the Grail in retrospect. *RP*, août 1952.

*345. Lida de Malkiel (M. R.). *La idea de la fama en la Edad Media castellana*. Fondo de Cultura Económica, Mexico, Buenos-Ayres, 1952.

346. Lorenzini (R.). Ulises en Homero y en Dante. *Mar del Sur*, sept-oct. 1952.

*347. Batard (Y.). *Dante, Minerve et Apollon. Les images de la Divine Comédie*. Coll. « Les classiques de l'humanisme ». Paris, Les Belles-Lettres, 1952.

*348. Grafenauer (I.). *Le roi Mathias Corvin dans les récits populaires slovènes*, Ljubljana, l'Acad. slovène, 1951. [En slovène].

349. Darbord (M.). Autour de la « cetrería de amor » de Saint Jean de la Croix [Variété], *BHi*, 1952, n° 2.

350. Coimbra Martins (A. A.). La fatalité dans la « Castro » de Ferreira. *Bull. d'Histoire du théâtre portugais*, 1952, n° 2.

351. Kaplan (D.). The Lover's Test Thème in Cervantes and Madame de La Lafayette, *FR*, fév. 1953.

*352. Lun (L.). *Giovanna d'Arco come la videro i poeti, con particolare riguardo a Schiller*. Rome, Edizione dell'Ateneo, 1952.

353. Chinard (G.). Une sœur aînée d'Atala : « Odérahi ». Histoire américaine. *Bull. de l'Association Guillaume Budé*, mars 1953.

354. Jacquot (J.). Religion et raison d'état dans l'œuvre de Fulke Gréville. *Études anglaises*, [Paris], août 1952.

355. Litvin (E. S.). Le thème de la « guerre de patrie » de 1812 dans la chanson populaire russe. *Trudy Instituta etnografii*, 13, 1951. [En russe].

*356. Dupont (H.). *L'Amérique dans l'œuvre de Victor Hugo*. New-York : Cultural Division of the French Embassy, 1952.

357. Seidenschnur (E. E.). La chanson populaire et les proverbes dans l'œuvre de L. N. Tolstoï [dans] *L. N. Tolstoj, sbornik statej i materialov* », Moscou, 1951.

358. Schirjàev (P. G.). Le thème du mouvement révolutionnaire des années 1905-1907 dans les chansons des ouvriers, *Trudy Instituta etnografii*, 13, 1951. [En russe].

359. Simmons (M. E.). Attitudes Toward the United States revealed in Mexican « Corridos ». *HispB.* fév. 1953.

Relations générales.

*360. Wehrli (M.). *Allgemeine Literaturwissenschaft.* Berne, 1951.

361. Halbach (K. H.). Vergleichende Zeittafel zur Deutschen [und abendländischen] Literaturgeschichte, Ergänzungsheft zu : *Annalen der deutschen Literatur.* hsgg. von H. O. Burger. Stuttgart, 1952.

*362. *Die Weltliteratur. Biographisches, literarhistorisches und bibliographisches Lexicon in Ubersichten und Stichwörtern*, hsgg. von Frauwallner, Giebich und Heinzel. Vienne, Hollinck, 1952.

363. De Apraiz (A.). La elaboratión estética en las peregrinaciones. *Clavileño*, janv.-mars 1953.

364. Roth (C.). A Masterpiece of Medieval Spanish-jewish Art : The Kennicott Bible. *Sefarad* [Madrid], 1952, fasc. 2.

365. Claveria (C.). Gustavo Adolfo y Cristina de Suecia vistos por los Españoles de su tiempo. *Clavileño*, sept.-oct., nov.-déc. 1952.

366. Schalk (F.). Montesquieu und die europäische Traditionen. *Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte*, Tübingen, Niemeyer, 1951.

*367. Villard (L.). *La France et les Etats-Unis. Echanges et rencontres (1524-1800).* Lyon-Paris, IAC, 1952.

368. W. P. F. c. r. de : E. Graf : *Die Aufnahme der englischen und amerikanischen Literatur in der deutschen Schweiz von 1800-1830.* Cf. 1342 (1952), *CL*, 1952, nº 4.

369. Apollonio (C.). Dell'uso del termine « romantico » nelle letterature europee. *L.Ital.*, janv.-mars 1952.

370. Cordié (C.). Marginalia inediti di Stendhal su opere della Staël e del Berchet. *Cm*, 1952, nº 1.

*371. Magnuszewski (J.). *Les rapports littéraires polono-tchèques à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle.* Wroclav, 1951. [En polonais].

*372. Cavallucci (G.). *Les derniers grands salons littéraires français.* Naples, Pironti, 1952.

373. Martinez (J. L.). La obra de Alfonso Reyes. *CuA*, janv.-fév. 1952.

374. Trompeo (P. P.). Quando Gabriele era re [dans] *La pantofola di vetro.* Naples, Edizioni Scientifiche italiane, 1952.

375. Praz (M.). *La casa della Fama.* Naples, Ricciardi, 1952.

376. Meregalli (F.). La Gaceta literaria. *RLM*, mars-avril 1952.

377. Bartolini (E.). Proust, il suo tempo e il nostro. *Il Mulino* [Bologne], juil. 1952.

*378. Perroud (R.). *Tra Baudelaire e Sartre.* Milan, Vita e Pensiero, 1952.

379. Magnino (L.). L'influence de la littérature européenne au Japon au cours de ces soixante-dix dernières années. *L. Mod.*, nov.-déc. 1952.

*380. *Les rapports entre les littératures ukrainienne et russe* [recueil publié sous la direction de N. Gudzij]. Moscou, Les Éditions d'Etat de l'Union Soviétique, 1951. [En ukrainien et en russe].

381. Dobrovoljc (F.). Deux épisodes de l'histoire des relations culturelles anglo-slovènes. *Novi svet* [Ljubljana], 6, 1951, nº 10.

382. Torbarina (J.). Les relations de Miss Cornelia Knight avec des savants et écrivains ragusains [dans] *Zbornik radova*, 1951, Fac. des Lettres de l'Univ. de Zagreb. [En serbo-croate].

383. Magnuszewski (J.). Lettres adressées par Kazimierz Przerwa-Tetmayer à son traducteur tchèque František Kvapil. *Pamietnik literacki*, 42, 1951. [En polonais].

Intermédiaires.

*384. Holmes (U. T. Jr.). *Daily Living in the Twelfth Century. Based on the observations of Alexander Neckam in London and Paris.* Madison, The Univ. of Wisconsin Press, 1952.

c. r. : G. Frank. *MLN*, fév. 1953.

385. Garnier (Ch. M.). Giordano Bruno en Angleterre. *L. Mod.*, août-sept. 1952.

386. Lugli (V.). Emilio de Marchi traduttore di La Fontaine [dans] : *Dante e Balzac.* Naples, Edizioni scientifiche, 1952.

387. Kostić (M.). Le professeur russe Simon Todorskij à l'école grecque de Belgrade en 1737-1738. *Zbornik radova Instituta Književnosti* [Belgrade], 1951. [En serbo-croate].

388. Morales Souviron (F.). Cartas de Washington Irving desde la Alhambra. *Clavileño*, mai-juin 1952.

389. Ficek (V.). Le séjour de Gogol en 1845 à Jesenik en Tchécoslovaquie. *Slezský sborník*, 3, 1951. [En tchèque].

390. Skaličkа (J.). L'écrivain slovène Fran Levstik à Olomouc en 1854-1855. *Slavia* [Prague], 20, 1951, fasc. 2-3. [En tchèque].

*391. *Whitman and Rolleston. A Correspondance.* Edit. by H. Frenz. Bloomington Ind : Indiane Univ. Press 1951.

C. r. : R. G. Silver. *MLN*, fév. 1953.

392. García Blanco (M.). Versiones italianas de las obras de Unamuno. *QIA*, nº 13.

393. Bertrand (J. J. A.). Los comienzos del Hispanismo alemán. *Clavileño*, mars-avril 1952.

Époques et mouvements.

394. Giusso (L.). Campanella y España. *Clavileño*, sept.-oct. 1952.

*395. Lempicki (S.). *La Renaissance et l'humanisme en Pologne.* Cracovie, 1952. [En polonais].

396. Budzyk (K.). La synthèse de la Renaissance polonaise. *Pamietnik literacki* [Varsovie], 43, 1952. [En polonais].

397. Décarreaux (J.). Le problème religieux de la Renaissance. *Bull. de l'Association Guillaume Budé*, mars 1953.

398. Hatzfeld (H. A.). The Role of Mythology in Poetry during the French Renaissance. *MLQ*, déc. 1952.

*399. Batailon (M.). *Études sur le Portugal au temps de l'Humanisme.* Coïmbra, 1952.

400. Barraud (Dr). La naissance de l'Humanisme en Espagne ou l'osmose italo-ibérique de la Renaissance. *Bull. de l'Association Guillaume Budé*, mars 1953.

*401. Flitner (A.). *Erasmus im Urteil seiner Nachwelt. Das literarische Erasmus-Bild von Beatus Rhenanus bis zu Jean Le Clerc.* Tübingen, Niemeyer, 1952.

*402. Naiden (J. A.). *The « Sphera » of George Buchanan (1506-1582). A literary apponent of Copernicus and Tycho Brahe.* s. l., 1952.

*403. Tortel (J.). *Le préclassicisme français.* Paris, Cahiers du Sud, 1951.

*404. Simone (F.). *Attualitá della disputa sulla poesia francese dell' etá barocca.* Messine, 1953 [extrait de « Messana », vol. II].

405. Picchio (R.). Il sarmetismo polacco [sur le genre baroque dans la littérature polonaise]. *Nova Historia,* nov. 1951.

406. Cyzevskij (D.). L'esthétique de la littérature baroque en Ukraine. *Literaturno-naukovij Zbirnik Uvan u SŠA* [New-York], 1952. [En ukrainien].

407. Berger (J.). L'insurrection de novembre (1830) dans la poésie lyrique allemande. *Przeglad Zachodni* [Poznan], nº 7-8.

*408. Eckman (T. A.). *Anton Tsjechov en de russiche intelligentsia.* Arnhem, 1951.

409. Markiewicz (H.). L'attitude de Stefan Zeromski envers la révolution de 1905. *Pamietnik literacki* [Varsovie], 42, 1951. [En polonais].

*410. Monner Sans (J. M.). *Julián del Casal y el modernismo Hispano-americano.* El Colegio de México, 1952.

411. Hilton (R.). Emilia Pardo Bazán et le mouvement féministe en Espagne. *BHi,* 1952, nº 2.

Ambiances.

La Vie, les Idées, les Arts.

412. Valbuena Prat (A.). Los autos calderonianos en el ambiente teológico español. *Clavileño,* mai-juin, 1952.

413. Comptes rendus de : H. A. Hatzfeld. *Literature throught Art : A New Approach to French Literature.* Cf. 1173 (1952).

M. Gillman. *CL,* 1952, nº 4 — A Neumeyer. *RP,* nov. 1952 et fév. 1953.

*414. Munro (Th.). *The Arts and their Interrelations. A Survey of the Arts and an Outline of Comparative Aesthetics.* New-York, 1950.

415. Chassé (Ch.). Liens mystiques du grand danois Joergensen avec Pont Aven. *Nouvelle Revue de Bretagne* [Rennes], nov.-déc. 1952.

Influences antiques.

*416. *The Root of Europe. Studies in the Diffusion of Greek Culture.* [Recueil publié sous la direction de M. Huxley]. Londres, 1952.

*417. Backvis (C.). « *Le Renvoi des Ambassadeurs grecs* », *tragédie classique et drame polonais.* [Influence sur la tragédie « Odprawa posłov greckich » de Kochanowski]. *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves* [Bruxelles], 11, 1951.

*418. Duric (M. N.). Les rapports entre la poésie homérique et la poésie serbe populaire et savante. *Zbornik radova Instituta Knizevnostri* [Belgrade], 1951. [En serbo-croate].

419. Curtius (E. R.). Virgil und die deutsche Tradition. *Neue Schweizer Rundschau,* janv. 1952.

Influences du moyen âge latin.

420. Damon (P. W.). « The Parlement of Fontes » and the « Pavo », *MLN*, déc. 1952.

421. Musumarra (C.). c. r. de V. Branca : *Il Cantico di Fratre Sole*, cf. 85. *LM*, sept.-oct. 1951.

Influences italiennes.

422. Morawski (K.). Savonarole dans la littérature mondiale. *Dzis i Jutro*, nº 357.

423. Pollak (R.). La place du « Roland furieux » de l'Arioste dans les lectures de Mickiewicz. *Pamietnik literacki* [Varsovie], 42, 1951. [En polonais].

424. Hamilton (R.). Villalón et Castiglione [Variété]. *BHi*, 1952, nº 2.

*425. Getto (G.). *Interpretazione del Tasso*. Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1951.

426. Fucilla (J. G.). Nuove imitazioni di Fernando de Herrera. *QIA*, nº 13.

*427. Simonini (R. C. Jr.). *Italian Scholarship in Renaissance England*. Studies in Comp. Lit. [Univ. of North Carolina], nº 3, 1952.

428. Lambin (G.). Sur les traces d'un Shakespeare inconnu. [Fin de précédents articles]. *L. Mod.*, mai-juil. 1952.

429. Trompeo (P. P.). Germana e Corinna [dans] *La pantofola di Vetro*. Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1952.

430. Manghi (A.). Mazzini e Werner. *Cm*, 1952, nº 6.

431. Barycz (H.). Stefan Zeromski et l'Italie. *Zycie i mys'l*, 1951, nºs 3-4. [En polonais].

Influences espagnoles et hispano-américaines.

*432. Quevedo (F. de). *Vida del Buscón*. Bureau de traduction hispano-arabe. Tetouan, s. d.

*433. Benavente (J.). *Los intereses creados*. *Ibid.*

434. Macrí (O.). L'Ariosto e la letteratura spagnola. *LM*, sept.-oct. 1952.

435. Sullivan (M. W.). La influencia de Cervantes y de su obra en Chile. *Anales Cervantinos*, [Madrid, C. S. I. C.], 1952.

436. Ares Montes (J.). Cervantes en la literatura portuguesa del siglo XVII, *Ibid.*

437. Mirabent (F.). Sobre un aspecto del cervantismo aleman. *Rev. de Ideas Estéticas* [Madrid, C. S. I. C.], t. X, 1952.

438. da Camara Cascudo. Com Don Quijote no folclore do Brasil. *Rev. de Dialectologia y Tradiciones Populares* [Madrid, C. S. I. C.], t. VIII, 1952.

439. Salazar Chapela (E.). Clásicos españoles en Inglaterra. *Cu A*, janv.-fév. 1952.

440. Gil Benumeya (R.). Hispanismo en el Líbano. *Clavileño*, janv.-fév. 1952.

Influences françaises.

*441. Prado Coelho (J. do). *A margem das « Reflexões » de Matias Aires.* Coimbra editora, 1952. [Extrait de *Brasilia*, t. VII : Un portugais du XVIII^e s. disciple des moralistes français de Montaigne à La Rochefoucauld].

442. Adamski (J.). « L'enfant prodigue » de Voltaire, traduit en polonais par S. Trembecki en 1780 [préface à la réédition du texte, *Wolter, Syn marnotratny*]. Wroclaw, 1951. [En polonais].

443. Schalk (F.). Die Wirkung der Diderotschen Enzyklopädie in Deutschland : *GRM*, 1953.

444. Meyer (P. H.). The manuscript of Hume's Account of his dispute with Rousseau. *CL*, 1952, n° 4.

445. Kott (J.). La poésie des jacobins polonais. *Nowa Kultura* 1951, n° 27. [En polonais].

*446. Poncet (F.). *Stendhal in Braunschweig, 1807-1808.* Mayence, Kupferberg, 1951. [trad. du français].

447. Lugli (V.). Appunti su « Fede e Bellezza » [dans] *Dante e Balzac*, Naples, edizioni scientifiche italiane, 1952.

448. Trompeo (P. P.). Balzac e la terra dei morti [dans] *La pantofola di vetro*, Naples, edizioni scientifiche italiane, 1952.

449. [Id.]. Il romanzo delle streghe. *Ibid.*

450. Michieli (M.). Il « Cuore » de Amicis e « l'Amour » del Michelet. *Cm*, 1952, n° 5.

451. Joyaux (J. G.). The reception of P. J. de Béranger in America : 1818-1848. *FR*, fév. 1953.

452. *Yale French Studies*, 1953, n° 10, numéro spécial consacré aux relations littéraires franco-américaines : [M. Moore. Three fables from La Fontaine ; D. Sutherland. Time on our hands ; A. Hoog. The romantic Spirit and the American « Elsewhere » ; H. A. Talon. Julian Green the American born French novelist ; M. I. Baym. The Garret on the Avenue du Bois : an Essay on Henry Adams and France ; H. Kenner. Ezra Pound and the Light of France ; W. T. Bandy. New Light on Baudelaire and Poe ; M. Mohrt. Robert Penn Warren and the Myth of the Outland ; M. E. Coindreau. William Faulkener in France ; A. Malraux. A Preface for Faulkner's « Sanctuary » ; J. P. Sartre. William Faulkner's « Sertoris ».

Influences germaniques.

453. Farkas (J. von). Deutschland, die Geburtstätte der ungarischen Literaturwissenschaft. *Euphorion*, XLV, 2.

*454. Hammer (C. Jr.). *Longfellows « Golden Legend » and Gœthe's « Faust ».* Bâton Rouge, Louisiana State Univ. Press, 1952.

455. Pongs (H.). Walt Whitman und Stefan Georg. *CL*. 1952, n° 4.

Influences slaves.

456. Panzer (F.). Nibelungische Ketzereien : das russische Brautwerbermärchen in Nibelungenlied. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 72, 1950.

457. Boutchik (V.). Victor Hugo et Pierre le Grand. *Rev. des Études Slaves*, 29, 1952.

458. Nikolskij (S. V.). Le poète tchèque F. L. Čelakowský et la chanson populaire russe. *Kratkije soobščenija*, Inst. slavistique de l'Acad. de l'U. R. S. S. 1951, fasc. 3. [En russe].

459. Schroeder (H.). Puškins « Cygany » und Merimées « Carmen ». *Zeitschrift für slavische Philologie*, 21, 1951, fasc. 2.

*460. Lednicki (W.). *Tematy rosyjskie w twórczósci Slowackiego*. Polish Research Centre, Londres, 1951.

461. Mitropan (P.). Les premières traductions de Lermontov en Serbie. *Brazda* [Sarajevo], 4, 1951, nos 7-8. [En serbo-croate].

462. German (F.). Gogol parmi les polonais. *Tygodnik Powszechny*, no 363.

463. Pollak (S.). Gogol dans la critique polonaise. *Nowa Kultura*, no 14.

464. Markov (D. F.), Nikolskij (S. V.), Feigelman (L. S.), Ivanova (N. Ch.). Le rayonnement de l'œuvre poétique de Majakovskij en Tchécoslovaquie, en Pologne, et en Bulgarie, *Kratkije soobščenija*, Inst. slavistique de l'Acad. de l'U. R. S. S., 1951, fasc. 1. [En russe].

465. Uyttersprot (H.). Nachtliche Fahrt Sankt Petersbourg. [Influence de St Petersbourg sur R. M. Rilke]. *Tijdschrift voor lovende talen*, 17, 1951.

466. Cirlic (B.). Christo Botev et les Polonais. *Tworczosc*, no 6.

467. Wrobel (A.). Kochanowski et la littérature allemande. *Pamietnik Literacki* [Wroclav], 1952, fasc. 1-2. [En polonais]. Gostynski (T.). Krasicki en Roumanie. *Zeszyty Wroclawskie*, no 1, 1952.

468. Korzon (K.). Polonica dans l'Encyclopédie de Diderot. *Pamietnik literacki*, 41, 1950. [En polonais].

469. Manczakowa (B.). Mickiewicz dans la littérature bulgare. *Dzis i Jutro*, no 17, 1952.

*470. Werwes (G.). *Adam Mickiewicz dans la littérature ukrainienne*. Editions des Belles-Lettres de la République Soviétique ukrainienne, 1952.

471. Hahn (W.). Les traductions danoises et suédoises de J. I. Kraszewski [Bibliographie]. *Biuletyn Instytutu Bibliograficznego* [Varsovie], III, 1952, no 6. [En polonais].

472. Kulisiewicz (A.). La Pologne dans la poésie slovaque d'aujourd'hui. *Nowa Kultura*, no 38.

473. Vašek (O.). L'écrivain croate Auguste Šenoa et le cénacle tchèque de Neruda. *Slavia* [Prague], 20, 1951, fasc. 4. [En tchèque].

474. Frangès (I.). Le décasyllabe dans les traductions italiennes de poésies populaires serbo-croates [dans] *Zbornik radova* 1951. Fac. des Lettres de l'Univ. de Zagreb. [En serbo-croate].

475. Petre (F.). Une critique tchèque de 1833 sur les « Chants » de Ahaclje. *Slavistična revija* [Ljubljana], 4, 1951, no 1-2. [En slovène].

476. Albrecht (F.). Louis Adamič en Amérique. *Slovenski poročevalec* [Ljubljana], 20 oct. 1951. [En slovène].

Influences arabes.

477. Quirós Rodríguez (C.). Una reciente traducción de « El Collar de la paloma » de Ibn Hazm de Córdoba. [Compte rendu critique de la traduction de E. Garía Gómez publiée par la Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1952]. *Arbor* [Madrid. C. S. I. C.], déc. 1952.

478. Garcia Gómez (E.). En torno a mi traducción de « El Collar de la paloma ». *Al-An*, t. XVII, 1952.

*479. [Id.]. *Poesía Arabigoandaluza. Breve Síntesis Histórica*. Madrid, 1952.

480. Castro (A.). El « Libro de Buen Amor » del Arcipreste de Hita. *CL*, 1952, nº 3.

Ouvrages reçus.

Anales Cervantinos, t. II. (Consejo Sup. de Investigaciones cientificas.) Madrid, 1952.

Annalen der deutschen Literatur. Geschichte der deutschen Lit. von den Anfängen bis zur Gegenwart. Eine Gemeinschaftsarbeit... herausg. von H. O Burger. 4. Lieferung... 1862-1945. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1952.

A. M. F. Gunn. *The Mirror of Love. A Reintegration of « The Romance of the Rose »*. Texas techn. Press, 1952.

B. Mergell. *Der Gral in Wolframs Parzival*. Halle, Niemeyer, 1952.

A. Obertello. *Madrigali italiani in Inghilterra*. Storia critica. Testi. Milano, Bompiani, 1949.

Id. *Un drama inglese inedito e adespoto del sec. XVII. The Lover's Stratagem, or Virtue Rewarded*. Storia critica. Testo in ed. diplomatica. Note. Genova, Pubbl. dell' Istituto univ. di Magisteró, 1952.

H. Peyre. *The drama of Paul Claudel*. Extrait de « Thought », vol. 27, Nº 105, 1952.

A. J. Saraiva. *História da Cultura em Portugal*. Vol. I. Lisboa, Jornal do Foro, 1950.

Addendum. — Nous signalons que la traduction du *Parzival* de W. von Eschenbach par E. H. Zeydel et B. Q. Morgan, dont il a été rendu compte dans notre dernier fascicule (avril-juin, p. 213), fait partie de la collection des *Studies in Germanic Languages and Literatures* que publie l'Université de North Carolina.

Le gérant : Henri Leduc.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — (D. 4623).

UT PICTURA POESIS

ou l'étrange fortune du De Arte Graphica *de Du Fresnoy en Angleterre.*

Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles
Ni les yeux ne sont les oreilles.

LA FONTAINE.

L'histoire du Ut Pictura Poesis n'a pas encore été faite d'une manière qui fût juste et compréhensive envers le XVIII^e^ siècle [1]. Car il ne fallait pas être nécessairement un pauvre d'esprit à cette époque pour se dire partisan de cet adage...

On le rattachait, nous le savons, à Horace, qui l'avait employé pourtant dans un autre contexte et dans un tout autre sens [2].

Celui que lui donnaient les littérateurs des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles remontait bien plutôt à Simonide qui avait — ou aurait — appelé la peinture une poésie muette.

Pour saisir toute l'importance qu'on attachait au XVIII^e^ siècle à ces questions des similitudes et des limites entre peinture et

1. Voyez pourtant : R. W. LEE, *Ut Pictura Poesis : The Humanistic Theory of Painting. Art Bulletin*, 1940, pp. 197-269. Toutefois, l'auteur s'y occupe surtout du XVII^e^ siècle et se tient à un point de vue strictement « Lessingien ». Il ne semble pas avoir remarqué les nouvelles implications apportées par l'esthétique Crocéenne, si intimement liée à Vico et à la pensée du XVIII^e^ siècle.

2. Rappelons dès l'abord les vers 9 et 361 du *De Arte Poetica*, car on risque toujours de les citer mal à propos :

v. 9. ... pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas !
scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim ;
sed non ut placidis coeant inmitia, non ut
serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

et cet autre passage :

v. 361. ut pictura poesis : erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes ;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen ;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.

poésie, j'aimerais m'aider ici d'un petit problème d'histoire littéraire et de littérature comparée.

Je pense à un petit poème latin du XVII^e siècle qui, bien qu'écrit par un Français et peut-être pour cette raison même, eut pendant plus d'un siècle une fortune surprenante dans ce pays des recherches esthétiques qu'était l'Angleterre.

Ce poème — c'est le *De Arte Graphica* de Du Fresnoy. De par sa date — 1668 — cet écrit ne semble pas appartenir au Siècle des Lumières. Par contre, sa carrière d'Outre-Manche tombe en plein XVIII^e siècle et présente un fait curieux qui, je crois, n'a pas été signalé [1]. Il ne s'agit pas ici du nombre, de la statistique des éditions et des traductions. Ce sont les noms qui attirent notre attention. Parmi ceux qui de quelque façon se sont occupés de Du Fresnoy, nous trouvons les noms les plus considérables du Parnasse anglais : Dryden, Pope, Shaftesbury, Gray, Joshua Reynolds enfin — un véritable palmarès qui s'échelonne sur tout un siècle.

1.

La première traduction anglaise du *De Arte Graphica* fut donnée, en 1695, par Dryden [2], qui avait des besoins d'argent. La rage dans l'âme — il nous le dit lui-même — délaissant sa traduction chérie de Virgile, il se mit à traduire Du Fresnoy en prose. La prose était bonne, mais la traduction fautive [3].

Il y ajouta une préface extrêmement curieuse pour nous, comme position extrême du *Ut pictura*. Dryden ne se doute même pas qu'on puisse voir des difficultés dans ce rapprochement intime entre les deux arts. Nous sommes ici on ne peut plus loin du *Laocoon* de Lessing. Cette préface peut nous servir ainsi d'un excellent point de départ pour analyser, *sine ira et studio*, ces opinions lointaines de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle [4].

1. Du Fresnoy n'a pas de monographie. A consulter : A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot, 1909* ; Rensselaer W. Lee, *op. cit., passim.* — Voici, d'autre part, le titre exact de la première édition de son poème : Caroli Alfonsi Du Fresnoy *de Arte Graphica liber, sive diathesis, graphidos et chromatices trium picturae partium, antiquorum ideae artificum, nova restitutio.* Lutetiae Parisiorum, apud C. Barbin, 1668, in-12.

2. De Arte Graphica. / The / Art of Painting, / by / C. A. Du Fresnoy. /with / Remarks / Translated into English / together with an original Preface containing / a Parallel betwixt Painting and Poetry. / By Mr. Dryden, London, 1695.

3. C'est à quoi on tâchera de remédier à plusieurs reprises. Cf. infra nos observations sur le peintre Charles Jervas et le poète William Mason.

4. Cf. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 201 : And the core of the new as of of the ancient theory (...) is, notwithstanding its virtual eclipse of the present time, important and central to any final estimate of the painter's art ».

Les tout premiers vers du poème de Du Fresnoy posaient le principe, en dépassant de fort loin la pensée d'Horace :

> Ut Pictura Poesis erit ; similisque Poesi
> Sit Pictura ; refert par aemula quaqua sororem,
> Alternantque vices et nomina ; muta Poesis
> Dicitur haec, Pictura loquens soleat illa vocari.

L'identité des sujets s'en suivait, — et c'était plutôt grave :

> Quod fuit auditu gratum cecinere Poetae ;
> Quod pulchrum aspectu Pictores pingere curant :
> Quaque Poetarum numeris indigna fuere,
> Non eadem Pictorum operam studiumque merentur.

Il n'y a qu'à comparer ces vers aux vers 9 et 361 du *De Arte Poetica* pour saisir combien Du Fresnoy et son siècle avaient dépassé le sens voulu par Horace !

Or, Dryden reçoit en pleine confiance ces idées des mains de Du Fresnoy, et il fera de son mieux pour en tirer ses conclusions à lui, couchées en bonne langue anglaise [1].

La base commune des arts, dit-il, donc aussi des deux arts en question, est l'émotion, entendons bien : une émotion *active* : « They are imitations of the passion which always move, and therefore consequently please for without motion there can be no delight, which cannot be considered *but as an active passion* [2]. »

Il résulte de cette communauté de base que certaines règles générales peuvent correspondre exactement dans les deux arts. Ceci concerne avant tout les lieux communs de la nature comprise en modèle absolu et du rôle unique joué par les anciens.

Toutefois d'autres similitudes notées par Dryden sont plus intéressantes, bien que parfois un peu puériles [3].

C'est ainsi que dans les deux arts il faut veiller à éliminer les

1. Sur Dryden consultez l'excellente mise au point bibliographique de S. H. Monk, *John Dryden, A List of critical studies published from* 1895 *to* 1948, 1950.

2. Il est intéressant de noter que Dryden prend ici, par avance, le contre-pied de la théorie qu'avancera contre le XVIII[e] siècle M. Benedetto Croce : « Pleasure, the pleasure of taste, was *not an active form of the aesthetic spirit*, but a passive moment of it, and was therefore helpless to determine its proper nature ». Cf. *Introduction to the XVIII th Century Aesthetic* dans le *Journal of the British Institute of Philosophy*, IX, 1934, p. 158-9. — C'est là une traduction de l'*Iniziazione all'estetica del Settecento* que la *Critica* publiait dans son n° du 20 juillet de la même année. — Nous citons de préférence le texte anglais, pour mieux le rapprocher du vieux texte de Dryden : son *but* s'oppose âprement au *not* de M. Croce. — Rappelons aussi, que, pour la même raison, M. Croce déplore le rôle joué au XVIII[e] siècle par le sentiment. *Ibid.*

3. Cf. l'opinion de R. W. Lee, *op. cit.*, p. 202, n. 27 : « The whole comparison which extends for several pages, is absurdly elaborate ». Il s'agit ici précisément de la préface en question de Dryden.

détails inutiles : les enjolivements superflus en peinture répondent en poésie aux traits d'esprit hors de propos.

Les règles de composition sont encore identiques. Ainsi donc le principal personnage devra régir et dominer une œuvre d'art : Dryden n'hésite pas à le comparer au soleil dans le système de Copernic ! Ce Copernic est de rigueur pour les deux arts : « Thus in a Tragedy, as in Epic Poem, the hero of the piece must be advanced formost to the view of the reader or spectator : He must outshine the rest of all the characters ; he must appear the prince of them, like the sun in the Copernican System, encompass'd with the less noble planets [1]. »

La similitude de composition va si loin dans les deux arts que l'on peut, d'après Dryden, poète et dramaturge expert, comparer les *groupes* dans un tableau aux *épisodes* dans un poème. C'est ici surtout que l'on doit toujours tendre vers un équilibre de groupes et d'épisodes, en évitant soigneusement tout ce qui est superflu. Et c'est pour cette raison que — assez inopinément — Dryden se déclare ennemi du *chœur* au théâtre, et ceci malgré l'*Esther* de Racine [2].

Enfin, la *couleur* dans un tableau répond elle-même à l'*expression* en poésie : c'est bien ici que l'auteur préféré de Dryden, Virgile, est supérieur à Homère. « The Words, the Expressions, The Tropes and Figures, the versification », — voilà ce qui constitue la couleur poétique dont on couvre le dessein — ou le dessin — de l'ouvrage [3].

De même encore, et c'est le plus plaisant, Dryden retrouve le clair-obscur de la peinture dans les *métaphores* poétiques ! « I have not leasure to run through the whole comparison of lights and shadows with tropes and figures », nous dit-il, « yet I cannot but take notice of metaphores, which, like them, have power to lessen or greaten any thing [4] ».

1. Ed. 1795, p. XLI.

2. Cette attitude critique de Dryden envers Racine est d'autant plus intéressante qu'elle reflète des conversations et des discussions avec Wycherley : « Monsieur Racine has indeed used it (le chœur) in his *Esther*, but not that he found any necessity of it (...). The Chorus of St. Cyr was only to give the young Ladies an occasion of entertaining the King with vocal music, and of commending their voices. The play itself was never intended for the public stage ; nor, without any disparagement to the learned author could possibly have succeded there, and much less in the translation of it here. Mr. Wycherley, when we read it together, was of my opinion in this, or rather I of his ; for it becomes me so to speak of so excelent a Poet, and so great a Judge ». (*Ib.*, pp. XLIII-XLIV). — Nous apprenons ainsi que Dryden et Wycherley lisaient ensemble l'*Esther* de Racine ! On ne s'attendait pas à trouver en Wycherley un lecteur attentif du Racine biblique...

3. Comparez encore : « the words are evidently shewn to be the cloathing of the thought, in the same sense as colours are the cloathing of the design » (p. LIV).

4. Cd. 1695, p. L.

Dryden ne se doute aucunement des difficultés qui surgiront bientôt sur le chemin du *Ut Pictura Poesis*. L'on ne peut refuser à ses remarques, une fine ingéniosité, pour ne pas dire une candide ingénuité...

2.

Après Dryden, c'est Shaftesbury qui s'est occupé de Du Fresnoy, bien que très tard.

En effet, la toute dernière année de sa trop courte vie de poitrinaire, Shaftesbury, déjà l'auteur des trois volumes des *Characteristicks*, travaillait à un Traité de Peinture, qu'il ne devait pas achever [1]. Nous n'en possédons que des notes isolées, écrites de sa propre main et destinées à ce traité, notes qui ne furent publiées par M. Benjamin Rand qu'en 1914, immédiatement avant la première guerre mondiale, sous le titre un peu mystérieux de *Second Characters*. Probablement par suite de la guerre, ce volume n'a pas attiré une attention suffisante. Il est pourtant fort curieux et fait regretter l'état fragmentaire où Shaftesbury a laissé son Traité esthétique.

Mais d'abord pourquoi ce nom de *Second Characters ?* Il nous en donne lui-même l'explication : « And in this respect observe, how the works and characters of the masters correspond to their own proper and personal characters, legible from their artificial *second characters*, i.e. their works [2] ». Autrement dit, ce qui importe aux yeux de notre philosophe — c'est l'auteur et non l'œuvre. Celle-ci n'est que seconde en valeur après le « caractère » de l'auteur lui-même...

Shaftesbury s'excuse presque de s'occuper des œuvres d'art. En effet, nous ne sommes plus à l'époque de la Renaissance, l'art n'est plus au premier plan de l'attention, on porte respect à d'autres activités. En lisant les écrits de cette époque on ne saurait ne pas remarquer que les lettres étaient plus haut prisées que les arts. C'est ce que dans sa préface, dans ce qui devait être la préface de son Traité de Peinture, l'auteur des *Characteristicks* ne manque pas de nous dire avec sa fine ironie, au sujet précisément de la peinture :

1. Son fils, le quatrième comte de Shaftesbury, nous le dit dans la biographie de son père : « A little before his death he had laid a scheme of writing a « Discourse on the Art of Painting, Sculpture etc., » which, had he lived to have completed, would have been a very pleasing and useful work ».
Cf. SHAFTESBURY, *The Philosophical Regimen*, ed. Rand, 1900, pp. XXX-XXXI.
2. *Second Characters ; or The Language of Forms*. Cambridge University Press, 1914

If our author, who treated formerly of *Characters* in a higher sense should by this latter manner appear to have lost somewhat of the rank he had amidst the order of writers, this will be of small concern to him. It is sufficient honour if by these *Second characters* or *under-parts* [c'est nous qui soulignons], he can be able in the least degree to support those higher, which he once sustained in behalf of the chief concerns and interests of mankind.

Nous voyons ici, non sans surprise, combien Shaftesbury craint de déroger un peu — il s'en excuse, dirait-on, par l'ironie et le badinage — en s'occupant d'arts et de peinture... Il continue :

The subjects which he here treats are presumed [he knows] to relate no further than to the ordinary pleasures and diversions of the fashionable world. But however they may have been rated, if our author should by good fortune have been able to render them more speculative [...], he may have reason perhaps to be satisfied with his attempt (p. 3).

Ainsi donc, qui s'occupait en 1713 de peinture, risquait aux yeux de l'opinion de passer pour un critique ne s'intéressant qu'aux « under-parts », aux « ordinary pleasures and diversions » d'un gentleman [1]... Fidèle à sa manière, Shaftesbury voudrait gagner son lecteur par un air désinvolte : « Let it be perhaps after the idea of *noctes atticae*, evening conversations, hours, virtuoso-amusements, plastic-entertainments. *Deliciae elegantiae artis* » (p. 6). En dépit de cette désinvolture, Shaftesbury pensait bien s'occuper de la nature même de la peinture et de l'art.

Il sait bien — et ici nous redoublons d'attention — que les beaux-esprits, surtout en France, ont pris le pli d'esquiver toute difficulté, et de trancher tous les problèmes, en se réfugiant dans le *je ne sais quoi*. Il employait ce terme lui-même à quelques moments perdus des *Characteristicks*. Et pourtant il se méfie de ce terme ! Il est « resolved (...) to dissect the je ne sais quoi ».

1. Ce n'est plus là qu'un préjugé qui semble pourtant être le résultat de tout un développement sociologique. Menendez y Pelayo nous a conservé dans son *Historia de las ideas esteticas*, II, 2, des textes extrêmement intéressants sur cette question telle qu'elle se présentait en Espagne au temps de — Velasquez ! Les peintres n'étaient considérés toujours encore que comme travailleurs manuels, et comme tels, ils étaient lourdement taxés et dépourvus d'exemptions et de privilèges dont jouissaient poètes et littérateurs. Ceux-ci, en bons camarades, leur venaient en aide en offrant les preuves du contraire, soit de la grande noblesse des arts plastiques ! Menendez y Pelayo, p. 606, nous cite toute une série de brochures et de livres à ce propos dès 1600. Toutefois en 1677 encore Calderon lui-même entre en lice pour défendre les peintres dont l'art — il ne balance pas à le dire dans sa prose remplie de cultisme — englobe *tous les autres* y compris la poésie, tant il leur est supérieur !
On peut se demander si après tout, l'étrange vogue du Ut Pictura Poesis n'a pas eu pour raison première une argumentation sociologique et un fait économique ? Il y aurait là un phénomène qui ferait plaisir aux adeptes des méthodes dites de « matérialisme dialectique ».

Et encore : « Better be the mere *je ne sais quoi* of the French. Though this is not in our language : nor hope ever will », (p. 116).

Le traité projeté promettait d'être intéressant.

C'est bien ici que Shaftesbury trouve sur son chemin Du Fresnoy ; à la page 141 des *Second Characters* nous lisons : « Monsieur Du Fresnoy's *Ars Graphica* : whether worthy of notice ? »

Il y a dans ces quelques mots une pointe de méfiance et de critique. Ce qui importe toutefois c'est que Du Fresnoy ait donné lieu à ces observations. Dans la manière allusive des *Second Characters* ces quelques mots sur Du Fresnoy ont presque la valeur et l'importance d'un point de repère.

C'est tout le *Ut Pictura* qui sera passé au crible de la critique de Shaftesbury. Et d'abord l'usage qu'on fait de cet adage est déplorable :

> Scarce at any time in any of our modern poets or authors one single metaphor, allusion, allegory, simile grounded on the art and formed on the painter's business but what makes the painter blush, the artist lose himself, not cognisable in the description or comparison. Something silly, preposterous and betraying ignorance (p. 140).

Shaftesbury se chargera donc lui-même de trouver des similitudes et de tirer des analogies entre les deux arts. Loin de s'occuper à les séparer, il lui tient à cœur de les réunir. Il le fera en bon esthéticien plutôt qu'en technicien de l'art : l'heure du technicien viendra à son tour. Nous apprenons ainsi — et c'est important — que le bon peintre commence par travailler à l'intérieur de lui-même, tout comme un bon poète : « The good painter begins by working first *within*. Here the imagery ! Here the plastic work ! First makes forms, fashions, corrects, amplifies, contracts, polishes, unites, refines etc., forms his *ideas* : then his hand, his strokes » (p. 113). Ce ne sont pas les synonymes, on le voit, qui manquent à notre auteur. Et, notons-le, à part les cinq derniers mots de ce passage qui s'adressent à la technique, tout le reste s'occupe de l'image intérieure.

En quoi donc consiste ce travail préliminaire, ce travail intérieur du peintre ? Dans ses notes, Shaftesbury ne tarit pas à ce sujet. L'artiste étudie et observe les tableaux, ou, à leur défaut, les estampes, et *il se laisse travailler* par ses impressions : « And from hence fleeting forms between sleeping and waking, working on his ambition as well as fancy... From these fleeting forms (call them the *effluvia* of Epicurus, or the *ideas* of Plato) the prophet collects still, joins, disjoins, compares, adds, subtracts, modifies, tempers,

allays for fear of wildness ». L'artiste laisse ainsi agir sur lui tableaux, estampes, et aussi poèmes et autres œuvres écrites. Il les replonge, pour ainsi dire, en lui-même. Il se trouve pris, pour ce travail interne, entre le songe et la veillée, entre l'état conscient et la fantaisie, pour ne pas trop moderniser en disant : l'état inconscient [1] !

Ces effluves épicuriens qui passent à l'intérieur de l'imagination créatrice de l'artiste avant que de se diriger vers l'œuvre elle-même, l'œuvre extérieure et matérielle, nous donnent une formule importante de la pensée de Shaftesbury, que nous ne rencontrons pas autre part dans son œuvre. C'est là une étape notoire dans l'élaboration de ce que Oscar Walzel appelait le « symbole de Prométhée » chez Shaftesbury [2]. L'auteur des *Characteristicks* a conscience de se défaire ainsi du « je ne sais quoi », qu'il voudrait écarter : « 'Tis not the *je ne sais quoi* to which idiots and the ignorant of the art would reduce everything. 'Tis not the δοκεῖ, the I like and you like. But what do I like ? And if not with reason and truth I will refuse to like, dislike my fancy, condemn the form, search it, discover its deformity and reject it. » (p. 143-4). Voilà le terme où Shaftesbury est amené par ses vastes lectures, et entre autres, par le pauvre petit poème de Du Fresnoy : « whether worthy of notice ? [3] ».

3.

Le troisième des « clients » de Du Fresnoy ne nous arrêtera pas trop longtemps, bien qu'il soit de taille : c'est Pope.

Vers 1713, donc exactement à la même époque où Shaftesbury s'occupait du poème de Du Fresnoy, Pope en envoyait un exemplaire, dans la traduction de Dryden, à son ami et guide en pein-

1. Je n'exagère en rien : *between sleeping and waking*, comme nous venons de le lire !

2. Il est assez curieux de noter l'intérêt porté à Shaftesbury — ces temps derniers — par les auteurs allemands et — polonais. Voir à ce sujet : O. Walzel, *Das Prometheûssymbol von Shaftesbury bis Gœthe* (Neue Jahrbücher fur das klassische Altertum, 1910) ; Chr. Fr. Weiser, *Shaftesbury's Aesthetik*, Breslau, 1915 ; W. Folkierski, *Estetyka Shaftesbury'ego* (L'esthétique de Shaftesbury), Cracovie, 1920, et *Shaftesbury a Diderot* (Shaftesbury et Diderot *Ibid.*) ; Z. Lempicki, *Shaftesbury und das Irrationalismus*. Ein Beitrag zur Stilgeschichte der neueren Philosophie, Leopoli (Lwów), 1937. — Le livre anglais nouvellement paru de R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury. A Study in Eighteenth-Century Literary Theory* (Hutchinson, 1951) ne s'occupe point de notre sujet.

3. D'autre part, et presque simultanément, dans son *Jugement d'Hercule* (Journal des Savants, 1712), Shaftesbury réservait — cette fois en bon technicien de l'art — le moment unique à la peinture, et la succession des tableaux à la poésie. Il se rangeait ainsi parmi les devanciers de Lessing (cf. mon *Entre le Classicisme et le Romantisme*, Cracovie, 1925, p. 172).

ture [1], le peintre portraitiste Charles Jervas (1675-1739), en l'accompagnant d'une Epître poétique, la VIII[e], une des plus réussies. Une fois de plus, la lecture du poème de Du Fresnoy donnait une impulsion, en cette occurrence une impulsion poétique.

Cette Epître VIII reflétait sans aucun doute, et elle n'en est que plus intéressante, des propos d'atelier échangés entre les deux amis [2]. On peut en conclure combien tous deux estimaient le *De Arte Graphica :*

> Ev'n Fresnoy painted with unfruitful pains,
> The artist lost, the Critic yet remains [3].

C'est le critique donc qui a survécu au peintre ! Aussi bien Jervas fera bien de l'étudier :

> Whether thy hand strike out some free design,
> Where Life awakes, and dawns at every line ;
> Or blend in beauteous tints the coloured mass,
> And from the canvas call the mimic face :
> Read these instructive leaves, in which conspire
> Frenoy's close art, and Dryden's native Fire :
> And reading wish, like theirs our fate and fame,
> So mixed our studies, and so joined our name... v. 3-10.

De même donc que la prose de Dryden avait épousé les vers latins de Du Fresnoy, de même encore l'amitié unissant Pope à Jervas aboutira à mêler leurs études et leurs noms : quelle carrière tardive pour Du Fresnoy et son latin !

D'autre part, cette amitié entre peintre et poète donne une fois de plus la preuve de ce que ces deux arts sont des arts frères — pour ne pas user du latinisme « sœurs » :

> Smit with the love of Sister Arts we came,
> And met congenial mingling flame with flame ;

1. Voir à ce sujet l'excellent livre de Norman Ault : *New Light on Pope*, London, 1949, chez Methuen. Cet ouvrage jette une nouvelle lumière sur Pope adepte de la peinture. Précisément en 1713 il s'enthousiasmait pour cet art, prenait des leçons de son ami Jervas, et se demandait — lui aussi, comme plus tard Gœthe et André Chénier — s'il ne ferait pas mieux d'échanger plume contre pinceau. Il est extrêmement curieux de noter combien souvent les poètes du XVIII[e] siècle étaient tentés par la peinture !

2. M. Ault nous donne pour la première fois le texte complet d'une première version de cette Epître, retrouvée parmi les « Homer Manuscripts », soit parmi les papiers concernant la traduction de l'*Iliade* que Pope préparait à la même époque. Cette première version est plus intéressante pour nous, étant plus immédiate, plus fraîche, plus à même les causeries d'atelier chez Jervas. « An early version of this poeme, probably the first sketch « warm from the brain » (...) this autograph text differs greatly from the « finished » piece, being more intimate in tone and *seemingly still redolent of the studio tang of terpentine and varnish* », (*op. cit.*, pp. 71-2). Or ces souvenirs d'atelier concernaient précisément notre Du Fresnoy !

3. Texte de la première version, cf. Ault, p. 72.

Like friendly colours found them both unite
And each from each contract new strength and light.
How oft in pleasing tasks we wear the day,
While summer suns roll unperceived away !
How oft our slowly — growing works impart,
While images reflect from art to art [1].
How oft review, each finding like a friend
Something to blame, and something to commend [2].

v. 13-22.

Nulle appréhension dans ces beaux vers de ce qui sépare les deux sœurs, Poésie et Peinture. Leur jeu est aussi nuancé que celui des couleurs amies : elles se renvoient mutuellement leurs reflets et ne font qu'y gagner — toutes deux — en force et en grâce.

L'Epître finit par une caractéristique des mérites du *De Arte Graphica* : ce panégyrique s'occupe peut-être surtout d'en souligner le défaut, non *les* défauts, mais bien *le* défaut, cardinal aux yeux de Pope :

How finished with illustrious toil appears
This small, well polished gem, the work of years.
Yet still how faint by precept is expressed
The living image in the painter breast ?
Thence endless streams of fair Ideas flow,
Strike in the sketch, and in the picture glow [3].

L'essentiel est dit dans ces vers : comment pourrait-on mettre en préceptes l'image intérieure de l'artiste, peintre ou poète, cette image d'où émanent ses idées se dirigeant sans trêve vers son œuvre, esquisse ou tableau ? Je reste étonné de cette double

1. Comparez la même expression dans la VII[e] Epître à Addison :

v. 50. The verse and sculpture bore an equal part,
And Art reflected images to Art.

2. La première version, moins soignée, moins frappée en médaille, est — une fois encore — plus directe. V. Ault, *op. cit.*, p. 72 :

At night we met each finding like a Friend
Something to blame and something to commend.

3. On notera que dans la version primitive Pope mettait ce passage au *début* de l'Epître. En voici les tout premiers vers :

This small well-polished Gem (the work of years)
In Drydens diction still more bright appears
Yet here how faint each image seams to shine
Matchd with thy Soul rich unexhausted Mine
Whence endless Streams of fair Ideas flow
Rise on the Sketch, as on the Canvas glow...

Ce qui, premièrement, ne s'adressait qu'à l'ami Jervas, finira, dans le texte définitif, par caractériser le peintre en général. De même disparaîtra l'allusion trop particulière à Dryden (v. 2 du texte primitif).

note, qu'on dirait presque plotinienne, trouvée en cette même année 1713 aussi bien chez Shaftesbury — « from these fleeting forms (call them the effluvia of Epicurus, or the ideas of Plato... ») — que chez Pope :

Thence endless Streams of fair ideas flow

car, je le répète, le texte de Shaftesbury devait rester manuscrit et inédit jusqu'en 1914 !

L'epître VIII de Pope forme bien l'apogée de la carrière de Du Fresnoy chez les poètes de l'Albion. Mais il lui était encore réservé de franchir un autre *apex*, et d'inspirer ou de provoquer une manifestation des plus intéressantes de la part d'un peintre illustre. La *Pictura* prendra ainsi sa revanche sur la *Poesis*...

4.

Soixante-dix ans plus tard, à l'autre bout du siècle, un méchant rimeur du nom de William Mason [1] publiait sa traduction en vers de Du Fresnoy. Il avait essayé de versifier la traduction en prose de Dryden. En réalité il l'avait abîmée, en la tournant en centons anglais remplis, bourrés de périphrases et de longueurs. Il aurait gardé cet écrit dans son tiroir, nous dit-il, n'était le fait d'avoir reçu la promesse d'annotations au texte par Sir Joshua Reynolds. Aussi bien lui adresse-t-il en tête de son édition de 1783 [2] une lettre de remerciement, écrite de sa meilleure plume rimeuse. Il y fera, entre autres, le procès de la traduction de Dryden :

When Dryden worn with sickness, bow'd with years,
Was doom'd /my Friend let Pity warm the tears//
. . . . . .
The Bard oppress'd, yet not subdu'd by Fate,
For very bread descended to translate :
And He, whose Fancy, copious as his Phrase,
Could light at will Expression's brightest blaze,
On Fresnoy's lay employ'd his studious hour ;
But niggard there of that melodious power,
His pen in haste the hireling task to close,
Transform'd the studied strain to careless prose,
Which, fondly lending faith to French pretence,
Mistook its meaning, or obscur'd its sense.

1. William Mason est le premier, et le mauvais, éditeur des œuvres de Gray.
2. *The Art of Painting of C. A. Du Fresnoy* (translated by William Mason, with annotations by Sir Joshua Reynolds Knt President of the Royal Academy), York, 1783.

Yet still he pleas'd, for Dryden still must please,
Whether with artless elegance and ease
He glides in prose, or from its tinkling chime
By varied pauses, purifies his rhyme,
And mounts on Maro's plumes, and soars his hights sublime.

Après cet hommage un peu hésitant rendu à Dryden voici la louange de Pope et de sa VIII[e] Epître :

This artless Elegance, this native fire
Provok'd his tuneful Heir to strike the Lyre,
Who, proud his numbers with that prose to join,
Wore an illustrious wreath for Friendship's shrine.

Lui, Mason, ne veut que payer son humble tribut de reconnaissance à Sir Joshua contribuant au souvenir de Du Fresnoy :

'Tis but to thank thy genius for the ray
Which pours on Fresnoy's rules a fuller day

le tout pour la plus grande gloire de cette nouvelle Grèce que sera l'Albion :

Those candid strictures, those reflections new,
Refin'd by Taste, yet still as Nature true,
Which, blended here with his instructive strains,
Shall bid thy Art inherit new domains ;
Give her in Albion as in Greece to rule,
And guide(what thou hast form'd) a British School.

Ces vers ambitieux sont datés du 10 octobre 1782. Nous voyons ici Du Fresnoy contribuant, plus d'un siècle après sa mort, à la formation de la grande école de peinture anglaise...

La Préface en prose qui suit l'Epître en vers est curieuse à plus d'un égard. Et d'abord, la France n'est guère ménagée. On n'est plus à l'âge de la Reine Anne, où Pope était rempli de révérence envers tout ce qui venait de France. Le nouveau traducteur sait fort bien qu'il y a des lieux communs chez Du Fresnoy : pourtant il vaut mieux que bien de ses compatriotes :

Yet the reader of taste will always be pleased to see a Frenchman holding out to his countrymen the Study of Nature, and the chaste models of Antiquity, when (if we except Le Sueur and Nicolas Poussin, who were Fresnoy's contemporaries) so few painters of that nation have regarded either of these architypes.

Il avoue aussi devoir « expel from the edition », écarter de son édition les notes et commentaires de de Piles qui accompagnaient le texte de la traduction de Dryden : ils contenaient trop de « com-

mon place quotations »[1]. Certes, il sait bien que Du Fresnoy n'est pas un poète. Ce qui importe c'est la frappe et la brièveté de ses préceptes. Aussi bien Voltaire est censuré pour avoir exécuté Du Fresnoy un peu trop péremptoirement en disant que « Son Poème de la peinture a réussi auprès de ceux qui peuvent lire d'autres vers latins que ceux du siècle d'Auguste »[2].

Enfin, William Mason se couvre de l'autorité de Gray qui, avant de mourir, avait apporté certaines retouches au texte de la traduction du *De Arte Graphica* : « ... as I had preserved the strictures which my late excellent friend Mr. Gray had made many years before on the version, as it then stood, I attended to each of them in their order with that deference, which every criticism of his must demand ». C'est ainsi que la couronne poétique anglaise du bon Du Fresnoy s'enrichit d'un nouveau nom : après ceux de Dryden et de Pope, nous y voyons celui de Gray.

Cependant, le plus beau fleuron de cette couronne est fourni par les annotations précieuses de Sir Joshua Reynolds.

Sa connaissance des idées contenues dans le petit poème de Du Fresnoy datait de longue main et remontait jusqu'à ses années d'études[3]. Il y pensait fréquemment et lui est resté toujours fidèle. Ses contemporains ne manquaient pas de le noter. C'est ainsi que Du Fresnoy est cité parmi les autorités critiques qui avaient formé Reynolds : « he was a critic in the Classics and knew Xenophon and Grotius, as well as Du Fresnoy », lisons-nous, après la mort de Sir Joshua, dans le *The World* du 15 septembre, 1792[4].

Aussi bien n'hésita-t-il guère à promettre ses notes à Mason. Celui-ci lui laissa le manuscrit de sa traduction vers la fin de 1780.

1. Reynolds les connaîtra pourtant ces commentaires de de Piles, comme le suggère M. F. W. Hilles dans son « The Literary Career of Sir Joshua Reynolds », Cambridge, 1936, p. 114 : « When he speaks of the artist who « warms his imagination with the best productions of ancient and modern poetry », he is consciously or unconsciously quoting de Piles, who in a note to Du Fresnoy's *Art of Painting* lists a number of books » qui par leur lecture échauffent l'imagination » (éd. 1751, p. 133).

2. On peut rapprocher toutefois de cette opinion de Voltaire l'avis du docteur Johnson dans sa lettre à Reynolds du 19 février 1783 : « Mr. Mason's address to you deserves no great praise, it is lax without easiness, and familiar without gayety. Of his Translations I think much more favourably, so far as I have read, which is not a great part. I find him better than exact, he has his authors distinctness and clearness, *without his dryness and sterility* ». Ces derniers mots que je souligne auraient assurément fait plaisir à Voltaire ! (la lettre en question est citée par M. F. W. Hilles, *op. cit.*, p. 83).

3. Voir à ce propos le livre cité de M. Hilles (p. 6) : « His father, y est-il dit, encouraged him by presenting him with a commonplace book in which he entered extracts from many of the books he read » : or, il y est question de Du Fresnoy ! Il le connaissait à travers Dryden : « ... nor would it be difficult to prove that Reynolds knew Dufresnoy through Dryden », p. 121 ».

4. Cf. Hilles, p. 90, mots mis en exergue du chapitre VI, « Critic of Literature ». On y lit encore : « There was a polish in the exterior of Sir Joshua, illustrative of the gentleman and the Scholar » : Xenophon and Grotius s'adressent au *scholar*, Du Fresnoy semble appartenir au *gentleman !*

L'affaire traîna un peu, mais nous en connaissons les étapes par la correspondance d'Horace Walpole [1]. Celui-ci lut la traduction Mason avant que Reynolds ait commencé ses notes, au début de 1781. Reynolds était parti pour les Pays-Bas et remettait ses notes à la fin de l'année [2]. En mars 1782 il les avait terminées.

Elles sont nombreuses, et je n'en veux citer que quelques-unes, touchant de plus près au problème même de *Ut Pictura Poesis*. C'est ainsi qu'au vers 37 de son poème, Du Fresnoy avait dit :

> Praecipue imprimis artisque pars est,
> Nosse quid in rebus natura crearit ad artem
> Pulchrius...

ce à quoi Reynolds, bon peintre, mais aussi bon logicien, ajouta l'observation que voici : « There is an absolute necessity for the Painter to generalize his notions ; to point particulars is not to paint nature, it is only to paint circumstances [3] ».

Comprenons bien cet effort de généralisation chez l'artiste : *il aboutit à une vision intérieure de l'objet peint.* En effet, ainsi que Croce le dira de nos jours, il faut que cette image intérieure précède le travail du pinceau. Et c'est ainsi qu'immédiatement après les lignes que nous venons de citer, Reynolds nous dit : « When the artist has conceived in his imagination the image of perfect beauty,

1. Hilles, p. 82, renvoie à l'édition Toynbee des *Lettres* de Walpole, XI, 363, 377, 385 ; XII, 124.

2. « I asked Sir Joshua t'other night if he had done anything towards your Notes, écrit Walpole à Mason vers la fin de 1781, « he said No, but he had some ideas in his head, though at present he was busy on arranging hos own notes taken in Flanders ». (Hilles, p. 82). En effet on pourra voir parfois dans les *Notes* comment Reynolds combine ses fraîches impressions de la peinture flamande et hollandaise avec les préceptes de Du Fresnoy.

3. Cette tendance à éviter le particulier, à le généraliser et à le typifier est extrêmement caractéristique pour Reynolds. Elle recueillit l'acquiescement enthousiaste d'Edmond Burke, mais elle encourut le courroux de William Blake !

Dans son édition de 1798 des *Œuvres* de Reynolds, l'éditeur Malone nous dit en effet ce qui suit : « While I was employed in drawing up an account of our author's life, I requested Mr Burke to communicate to me his thoughts on the subject ». Or Burke était déjà fort malade : « but he was so ill, that he was able only to set down two or three hints, to be afterwards enlarged on ». Voici une de ces remarques que Malone ne voudrait pas perdre, « I subject it, that no particle of so great a writer may be lost » : « Reynolds, was a great generalizer, and was fond of reducing every thing to one system, more perhaps than the variety of principles which operate in the human mind and in every human work, will properly endure. But this disposition to abstractions, to generalizing and classification, is the great glory of the human mind, *that* indeed which most distinguishes man from other animals ; and is the source of every thing that can be called science ».

Science ? peut-être. Mais, poète et peintre, William Blake a furieusement attaqué ces propositions de Reynolds.

Le British Museum possède un exemplaire précieux de l'édition Malone des *Œuvres* de Reynolds. Cet exemplaire est celui même que possédait Blake et qu'il a couvert d'observations violentes en marge du texte de Reynolds qu'il abhorrait ! Voici ce qu'il notait à côté du passage cité de Burke : « To generalize is to be an Idiot. To Particularise is the alone Distinction of Merit. General Knowledges are those Knowledges that Idiots possess ». Cf. Blake, *The Writings*, ed. Keynes, II, 13.

or the abstract idea of forms, he may be said to be admitted into the Great Council of Nature... [1] », ce qui veut bien dire en toute évidence que l'*abstraction*, l'*abstract idea*, identique à cette vision intérieure, n'est abstraite que parce qu'elle ne copie pas directement un détail quelconque de la nature : si copie il y a, elle ne suit que l'image intérieure de l'artiste.

D'autre part, il importe de bien saisir la portée de cette vision de l'artiste et le sens qu'y attache Reynolds. Sa portée est toute esthétique, dans le sens Crocéen du mot, mais nous y trouvons, je crois, le point de jonction avec la *technique* du peintre.

Il s'agit ici de l'invention (*inventio*) en peinture :

The invention of a painter, nous dit Sir Joshua, consists not in inventing the subject, but in a capacity of forming in his imagination the subject in a manner best accomodate to his art, tho'wholly borrowed from Poets, Historians, or popular tradition. For this purpose he has full as much to do, and perhaps more, than if the very story was invented for he is bound to follow the ideas which he has received, and to translate them (if I may use the expression) into another art,

In this translation the Painter's Invention lies ; he must in a manner newcast the whole, *and model it in his own imagination* : to make it a Painter's nourishment it must pass through a Painter's mind. Having received an idea of the pathetic and grand in *Intellect*, he has next to consider how to make it correspond with what is touching and awful to the Eye, which is a business by itself (p. 74-5).

C'est bien ici, dans le *business* de l'œil du peintre que je trouve l'implication des questions de technique où gît, non plus l'identité esthétique de la Poesis et de la Pictura, leur *ut*, mais bien leur distinction si chère à Lessing : Reynolds qui est parti du *Ut Pictura Poesis*, et qui y a insisté, n'en a pas moins vu les limites.

Il y a bien d'autres observations techniques, extrêmement intéressantes, dans les notes dont Reynolds accompagne le texte du vieux Du Fresnoy. Je n'en veux plus qu'un dernier exemple : ses remarques sur le clair-obscur. Il s'agit des vers 314 et suivants de Du Fresnoy :

> Maius at in mediam lumen cadet usque tabellam
> Latius infusum, primis qua summa figuris
> Res agitur, circumque oras minuetur eundo.

1. Comparez Croce, *Aesthetica in nuce*, pp. 20-26 : « il quale (le peintre) dipinge sulla tavola o sulla tela, ma non potrebbe dipingere se in ogni stadio del suo lavoro, dalla macchia o abbozzo iniziale alle rifinitura, l'imagine intuita, la linea o il colore dipinti nella fantasia non precedessero il tocco del pennello... » Les deux textes se couvrent presque entièrement.

Or, Sir Joshua ajoute à ces préceptes un grain de critique contre Rembrandt, beaucoup d'enthousiasme pour les Vénitiens, et, à ce propos, quelques indications sur la manière dont lui-même, lors de son séjour en Italie, avait su profiter des exemples qu'il avait devant lui. Voici pour Rembrandt :

Rembrandt frequently practised this rule to a degree of affectation, by allowing but one mass of light ; but the Venetian painters, and Rubens, who extracted his principles from their works, admitted many subordinate lights.

L'essentiel n'est point de se borner à une source ou une nappe de lumière, mais bien de savoir en équilibrer plusieurs — tout comme pour d'autres masses ou groupes dans un tableau :

The same rules, which have been given in regard to the regulations of groupes of figures, must be observed in regard to the grouping of lights, that there shall be a superiority of one over the rest, that they shall be separated, and varied is their shapes...

Ici, Reynolds passe à ses souvenirs personnels, qui seront les bienvenus pour leur fraîcheur et leur touche directe :

When I was at Venice the method I took to avail myself of their principles was this : when I observed an extraordinary effect of light and shade in any picture, I took a leaf of my pocket-book, and darkened every part of it in same gradation of light and shade as the picture, leaving the white paper untouched to represent the light, and this without any attention to the subject as to the drawing of the figures. A few trials of this kind will be sufficient to give the method of their conduct in the management of their lights. After a few trials I found the paper blotted nearly alike ; their general practice appeared to be, to allow not above a quarter of the picture for the light, including in this portion both the principal and secondary lights ; another quarter to be as dark as possible ; and the remaining held kept in mezzotint of help shadow.

C'est ici que nous retrouvons les exemples de Rubens et surtout de Rembrandt :

Rubens appears to have admitted rather more light than a quarter, and Rembrandt much less, scarce an eighth ; by this conduct Rembrandt's light is extremely brilliant, but it costs too much ; the 'rest of the picture is sacrificed to this one object (p. 36 ss) [1].

1. Il sera curieux de rappeler ici l'opinion de Diderot : « Il me semble que Rembrandt aurait dû écrire au bas de toutes ses compositions : *Per foramen vidit et pinxit*, sans quoi on n'entend pas comment des ombres aussi fortes peuvent entourer une figure aussi rigou-

Tout cela à propos de ce pauvre vers de Du Fresnoy :

Maius at in mediam lumen cadet usque tabellam...

Du Fresnoy est donc à l'honneur une fois de plus. Nous lui sommes reconnaissants d'avoir aidé à nous montrer ce touriste anglais déambulant dans les musées de Venise un crayon à la main pour ne faire que noircir les pages de son calepin sans tenir compte ni du sujet, ni des figures des tableaux observés...

Sir Joshua Reynolds a tenu toujours Du Fresnoy en haute estime [1]. C'est donc de très bon cœur qu'il avait entrepris d'écrire ses Notes à la traduction du *De Arte Graphica*. Après leur impression, il tint à les voir traduites dans la propre langue de Du Fresnoy. Lorsque le traducteur hollandais, Hendrik Jansen, lui demanda l'autorisation de traduire ses *Discours*, Reynolds y acquiesça, les lui envoya, — et y ajouta la traduction Mason de Du Fresnoy avec ses Notes ! « Those notes, lisons-nous dans la lettre du 2 octobre 1786, I apprehend may be usefull to Artists as they enter more into the detail of the art than I allowed myself to do in my Discourses [2] ». Jansen s'exécuta en ajoutant à sa traduction des *Discours* de Reynolds non le texte intégral de Du Fresnoy — cela aurait étonné le lecteur français — mais un résumé, avec le texte entier des *Notes* de Reynolds.

Ajoutons, pour parfaire l'histoire de Du Fresnoy et de sa fortune au XVIII^e^ siècle, que la traduction Jansen des *Discours* de Reynolds et de ses *Notes* sur le *De Arte Graphica* est plutôt rare aujourd'hui [3]. Le British Museum ne la possède pas ; par contre, la Bibliothèque

reusement éclairée. — Mais les objets sont-ils faits pour être vus par des trous ? Si la lumière forte descend brusquement et perce les ténèbres d'une caverne, c'est un accident dont je permets l'imitation à l'artiste : mais je ne souffrirais jamais qu'il s'en fasse une règle ». (*Pensées sur la peinture*).

1. Cf. HILLES, *op. cit.*, p. 84 : « We have seen that Dufresnoy's poem was one of the first books on the theory of painting to attract the youthful Reynolds. Nor had it been discarded with childish things. The early discourses are permeated with the ideas suggested by it, and while evolving his own theories on the fine arts, he thought much on the ideas advanced in this poem. His notes then may be considered the result of many years of thinking ».

2. Et Reynolds ajoutait : « As I have no doubt there is already a translation in French of Fresnoy, you may possibly think it worth while *to republish it and add* those notes ». En somme, Reynolds tenait tellement à son Du Fresnoy, qu'il rêvait à une nouvelle édition française accompagnée de ses *Notes* ! — Jansen répondit le 10 octobre, en louant la bonne idée de son correspondant, et en promettant d'y revenir un jour... : « Your idea, Sir, of joining your notes to the translation of Du Fresnoy's poem is very good ; and I hope to make one day use of it because that work will then be much more interesting and more useful to artists ». (HILLES, *op. cit.*, p. 64). C'était dire en paroles bien tournées qu'à ses yeux, le pauvre Du Fresnoy manquait d'intérêt !

3. Discours, / prononcées / à l'Académie Royale / de / Peinture de Londres, / par M. Josué Reynolds / Président de la dite Académie. / Suivis de Notes du même Auteur, sur le / Poeme de l'Art de Peindre, de Dufresnoy. / Le tout traduit de l'Anglais. / — Chez Montard, Imprimeur-Libraire de la Reine, rue des Mathurins, 1787.

Nationale a recueilli l'exemplaire de Marie-Antoinette ! D'autre part, Catherine de Russie avait exprimé de sa meilleure plume son enthousiasme à l'égard de cet ouvrage qu'elle a lu avec attention [1]. Nous ne savons pas, toutefois, si cette attention s'est dirigée en particulier vers les *Notes* sur Du Fresnoy.

Je n'aimerais pas conclure cet historique de Du Fresnoy en Angleterre sur une note trop sérieuse. Aussi bien sommes-nous, en cette année de grâce 1787, en plein rococo. Le bon Mason eut, lui aussi, un hommage en vers que lui adresse W. Hayley, le biographe de Cowper. Le pauvre Du Fresnoy y perd autant que Mason y gagne :

With Pride, by Envy undebased,
My English spirit views,
How for your Elegance of Taste
Improves a Gallic Muse.
I thought that Muse but meanly drest,
When her stiff gown was latin ;
But you have turn'd her Grogram Vest
Into fine folds of Sattin [2].

On peut, pensons-nous, considérer que, somme toute, le latin pesant de Du Fresnoy valait mieux que le satin de Mason !

Le *De Arte Graphica* de Du Fresnoy, toujours lu en Angleterre après plus d'un siècle, nous offre ainsi, assez inopinément, une sorte de trait d'union entre l'époque de Poussin et celle de Reynolds, soit la fin même du XVIII^e siècle. Le fait valait la peine d'être retenu : *habent sua fata libelli.*

WLADYSLAW FOLKIERSKI.

1. Cf. HILLES, p. 67 : « Catherine the Great, did read it « with the greatest avidity » and pronounced it « the best work that ever was wrote on the subject ». Le comte Woronzow, son ambassadeur à Londres, reçut l'ordre d'offrir à Sir Joshua une tabatière avec une dédicace autographe de la tsarine : « Pour le chevalier Reynolds en témoignage du contentement que j'ai ressenti à la lecture de ses excellents discours sur la peinture ».
2. Cf. HILLES, *op. cit.*, p. 83.

GŒTHE
DANS LA VIE LITTÉRAIRE ESPAGNOLE
(1812-1950)

La connaissance des œuvres de Gœthe, puis leur influence en Espagne, est liée à l'évolution des idées et des mœurs, à l'état de crise qui s'amorce au début du XIX^e siècle et se précise au cours de la brillante décennie qui suit la chute de la première république.

Au début du XIX^e siècle, l'Espagne se présente au point de vue littéraire comme une province, au regard de Paris, de Rome, de Londres également. Pour la grande majorité des Espagnols les cadres de la vie sociale sont cependant demeurés inchangés depuis le XVII^e siècle. Entre cette constance de la tradition dans les milieux populaires, dont l'élite doit tenir compte, et les influences reçues de France, s'instaure un débat dont les répercussions littéraires donnent naissance à l'éclectisme du goût qui caractérise le préromantisme.

Mais en Espagne ce débat littéraire est d'abord d'ordre interne : il existe déjà entre l'humanisme classique, adapté au christianisme, et les tendances baroques. Le mouvement romantique lui confère simplement une actualité européenne.

Dans ce débat intérieur, dont les Allemands s'emparent de très bonne heure pour en faire la théorie, Gœthe ne joue aucun rôle. *Faust*, œuvre capitale à cet égard (le « dynamisme » faustien n'est-il pas devenu le symbole de l'art baroque ?), est ignoré des artistes espagnols jusqu'au milieu du XIX^e siècle. On ne s'apercevra que tardivement, vers 1880, de la parenté de l'œuvre avec quelques-uns des chefs-d'œuvre religieux de la comédie du Siècle d'Or. Les critiques les mieux informés, tels Cueto, expriment leur sur-

prise en parlant de *Faust* [1] : ils ne cachent pas l'admiration que leur inspire l'imagination poétique de Gœthe, mais ne veulent voir en lui qu'un maître de la littérature d'évasion qui leur est chère. L'élément réaliste, moral, de *Faust* leur échappe. Ce défaut d'optique historique, cette absence d'analyse, s'expliquent simplement par le fait qu'une œuvre aussi capitale demeure pour eux un titre réputé : leur appréciation se fonde sur l'opinion de critiques étrangers fameux — sur les écrits déjà anciens de Madame de Staël [2], de A. G. Schlegel [3], de Carlyle [4], sur ceux, tout récents, de Henri Heine [5]. La traduction de Blaze de Bury offre, semble-t-il, à partir de 1840, une base d'appréciation plus directe.

Les opinions relevées çà et là dans la presse sur Gœthe, son œuvre, son style, reflétant les idées plus ou moins partiales de tel ou tel critique d'outre-Pyrénées manquent souvent de concordance. Gœthe est tantôt un poète limpide, un modèle de simplicité dans ses écrits en prose, tantôt un esprit triste, sceptique, aux productions hermétiques ; c'est comme tel qu'on l'apprécie du reste le plus souvent. Gœthe passe à l'époque romantique pour un mélancolique, un désabusé dont le tempérament éclaire suffisamment les conclusions de *Werther* et de *Faust*.

L'échec de Werther dans les milieux intellectuels est, en Espagne, absolu. Le héros romantique espagnol est agressif, ses faits et

1. Leopoldo Augusto de Cueto (1815-1901), diplomate et académicien, fut avec Juan Valera, son collègue et ami, l'un des rares écrivains espagnols du milieu du siècle dernier à posséder une culture littéraire universelle.

Le 18 août 1839, il écrivait déjà dans *El Piloto* : « Aux imitations insipides de Gottsched succédèrent les inspirations ardentes de Gœthe, et depuis lors toutes les nations ont suivi l'impulsion donnée par la littérature du Nord. La poésie de *Werther* et de *Faust* suscita la philosophie désespérée de Byron et l'exaltation passionnée de l'auteur de *René*, de Lamartine, de Foscolo, de Pindemonte et de Manzoni ».

Un feuilleton du 8 mars paru anonymement dans le même journal était peut-être aussi l'œuvre de Cueto. Après avoir précisé que les œuvres de Gœthe n'était « généralement pas connues en Espagne », l'auteur le présentait en ces termes : « Régénérateur de la poésie de son pays, il lança son imagination sur des sentiers nouveaux, produisant ces magnifiques poèmes, ces drames imposants dans lesquels l'imagination et la raison admirent en même temps les ornements d'une poésie riche et harmonieuse et les feux de la philosophie profonde et triste qui, depuis ses premiers essais, a scellé toutes les productions de l'auteur allemand ».

Il est encore question de l'originalité stupéfiante de *Faust* dans le discours sur *Le sens moral du Théâtre* (1868 — page 38). En 1871, *Faust* est à nouveau défini « un mélange singulier d'abstraction métaphysique, de passion terrestre et de lyrisme germanique » (*Revista de España*, numéro 84).

2. Citée dans un article du *Semanario pintoresco español*. « Gœthe », 24 décembre 1837.

3. La traduction française des *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* porte sur *Faust* des jugements très semblables à ceux qui ont cours en Espagne vers 1840 (« étonnante production », « vrai labyrinthe de la pensée »).

4. Dont le « Gœthe » paru dans la *Foreign Review* en 1828 a été brillamment plagié dans le *Museo de Familias* (Barcelone. Tome III, page 119, février 1840 probablement). L'histoire de la diffusion en Espagne des connaissances sur Gœthe est pleine, pour cette période, d'emprunts dissimulés de ce genre.

5. « El ardiente Heine » dont il est notamment question dans le *Semanario pintoresco*. « Consejos de Gœthe a los literatos », 17 juin 1838.

gestes doivent être spectaculaires. Le caractère subjectif du sentimentalisme werthérien, dangereux pour la Religion, résolument anti-social, demeure un objet de méfiance et de scandale. *Werther*, traduit à des fins commerciales, joue cependant un rôle relativement important dans la pénétration du roman sentimental, mais ce rôle est comparable à celui des multiples mélodrames que Madrid emprunte aux théâtres parisiens des Boulevards : au point de vue de la création artistique, sa valeur est négligeable. La seule traduction importante, celle de Mor de Fuentes en 1835 [1], reflète le goût d'une autre époque et demeure sans action sur la grande génération romantique.

L'échec de Werther met en évidence l'échec de l'attitude artistique dont l'œuvre est issue. La littérature de confession, le roman d'analyse psychologique, feront encore longtemps défaut en Espagne. Il faudra attendre la critique Krausiste, les analyses subtiles et ironiques de Juan Valera, le triomphe de la poésie intime de Bécquer, pour qu'une plus grande sincérité, un renouveau de la sagesse réflexive, se manifestent dans les Lettres espagnoles. Seuls les écrits de Larra reflètent à l'époque romantique cette émancipation psychologique, également sous le voile de l'ironie, et c'est pourquoi ils se détachent de plus en plus nettement dans la perspective historique.

L'examen de la diffusion du poème d'*Hermann et Dorothée* conduit aussi à des conclusions négatives, encore que de moindre portée. Le texte, partiellement falsifié, est publié en pleine guerre et répond à des sentiments momentanés. Les éditions successives attestent le goût de la bourgeoisie espagnole pour l'esprit du poème mais demeurent sans influence sur la production littéraire. Rien, dans la forme, ne rappelle *Hermann et Dorothée* dans la littérature espagnole moderne.

1. Et non 1797 comme l'ont affirmé José María Tubino (« Introducción del romanticismo en España ». *Revista contemporánea*, 15 janvier 1877, page 89), le Père Blanco García (*Historia de la literatura española en el siglo XIX*, tome I, pages 81 et 82), Cejador y Frauca (*Historia de la lengua y de la literatura españolas*, Tome VII, page 65). Cette année-là, Mor de Fuentes fit paraître à Saragosse la seconde partie de ses *Poesías* qui contiennent bien l'annonce de deux romans sentimentaux, *La Serafina* et *Valero*, mais nulle traduction. La censure, à laquelle l'auteur fait expressément allusion à propos de *Valero*, n'aurait guère toléré une telle publication.

Homme de sentiment, farouchement indépendant, Mor de Fuentes est le meilleur connaisseur espagnol des œuvres de Gœthe avant que Milá y Fontanals se fasse connaître. La préface de la traduction de *Werther* révèle que Mor prisait peu ou ignorait les œuvres proprement romantiques : il ne cite que *Torquato Tasso*, *Iphigénie* et *Hermann et Dorothée*. Pour lui, Gœthe était essentiellement un romancier, qui « se piquait aussi d'être poète ».

L'insipide *Serafina* de Mor reflète l'influence de *Werther* dans quelques rares détails du début. On lit d'autre part dans l'autobiographie de Mor (*Bosquejillo de mi vida*) que celui-ci s'était proposé d'écrire un roman sur la guerre d'indépendance ayant pour titre *Faustino y Dorotea* : tant le thème que le titre font songer à *Hermann et Dorothée*.

Le romantisme « archéologique » castillan, si luxuriant, emprunte surtout ses éléments étrangers aux romans de Walter Scott et aux drames romantiques d'Alexandre Dumas et de Victor Hugo. La Catalogne, plus ouverte, remonte aux sources et découvre *Gœtz de Berlichingen* [1]. Le nom de Gœthe se trouve ainsi mêlé aux premières manifestations de la renaissance littéraire en Catalogne. Milá y Fontanals, le traducteur de *Gœtz*, semble bien être l'un des premiers à avoir pris en Espagne une connaissance personnelle des œuvres de Gœthe, notamment des œuvres lyriques. La présence de Gœthe, pour vague qu'elle soit, n'en est pas moins décelable dans la crise de maturité du grand philologue catalan [2]. Sa critique du génie gœthéen demeure l'une des plus pénétrantes du siècle et comporte déjà les différentes nuances qui se feront jour dans l'opinion vers 1870.

Après 1860, la rumeur littéraire apporte en Espagne l'image d'un nouveau Gœthe. Paris règne sur l'imprimé espagnol (contenu et forme des périodiques, modes, goûts) et dirige sur Madrid les productions les plus récentes. C'est alors que se produit en France à l'égard de Gœthe ce que M. Fernand Baldesperger appelle la rénovation philosophique : Gœthe, interprète inspiré de la philosophie allemande, devient l'apôtre du naturalisme philosophique, du panthéisme. Ce point de vue se reflète dans les écrits des Espagnols quelque peu informés tels Fernán Caballero [3], Alarcón [4],

1. Milá y Fontanals avait achevé la traduction de la pièce au début de 1847. Il en fit paraître les premières scènes dans la *Discusión* de Barcelone (1846). Piferrer, directeur de cette revue, semble avoir prisé beaucoup l'œuvre, conforme à ses vues sur l'histoire.

2. Milá (1818-1884) applique à Gœthe un critère moral. Il juge et justifie encore d'une façon très libérale des œuvres comme *Faust* et *Werther* dans l' « advertencia » enflammée qui précède *Fasque nefasque. Escena fantástica* (mai 1837). En 1841 *Faust* est au contraire condamné comme se trouvant à l'origine de la « poésie sceptique » qui a « dégarni feuille à feuille la couronne de la pensée et dont on trouve de fâcheux reflets dans les œuvres de Soulié, Balzac, Victor Hugo, Madame Sand, etc... » (« Moral literaria. Escuela escéptica Walter Scott ». *Album pintoresco universal*. Septembre 1841, Barcelone).

Lorsqu'en 1846, il présente *Gœtz de Berlichingen* aux lecteurs de la *Discusión*, Milá signale que cette œuvre est moralement saine, ce qui, précise-t-il, est exceptionnel chez Gœthe. Le texte est néanmoins expurgé.

Dans l'article « Una oda de Schiller » (*Obras completas*. Tome IV. Page 313), Milá reproche plus précisément à Gœthe l' « amour de la variété qui provenait de l'absence d'un centre fixe autour duquel tournât son génie et de l'importance excessive qu'il donnait à la beauté d'exposition »...

Cette critique, qui annonce celle des Krausistes et d'Ortega y Gasset, laisse sauf le génie poétique de Gœthe. Milá tenait les ballades en haute estime. Il traduisit le *Roi de Thulé* en vers castillans.

3. En marge d'une traduction intitulée « De las memorias de Gœthe » (*La Cruzada*, 26 mai 1867), Fernán Caballero s'emploie à démontrer que Gœthe, volontiers considéré comme le représentant modèle d'un idéal purement humain ne parvient cependant pas à se soustraire à l'empire de la foi et ne saurait en aucune manière être tenu pour athée.

4. Le *Discurso sobre la moral en el arte* (Discours de réception à l'Académie, 25 février 1877), montre l'idée que les milieux officiels se sont longtemps formée de Gœthe.

Gœthe est « celui qui rêva d'une religion philosophico-humanitaire universelle et à son

plus tard le père Blanco García [1]. Gœthe, aux yeux mêmes des écrivains traditionalistes, paraît moins noir qu'on ne l'avait vu tout d'abord. L'intérêt que la critique française sérieuse porte maintenant d'une façon continue au poète allemand lui confère une certaine dignité auprès des lettrés espagnols. Les idées positivistes vont bientôt faire fureur dans la péninsule : González Serrano, le biographe de Gœthe, subit fortement l'influence de Taine qui n'a sans doute pas été sans orienter ses travaux. Renan, de son côté, pèse d'un grand poids dans la culture de Clarín, autre gœthéen remarquable de la génération de 1873 [2].

La connaissance que les Espagnols de cette époque ont de Gœthe repose donc sur la féconde exégèse étrangère. Par les livres de l'Anglais Lewes (1855), des Français Caro (1866), Mézières (1872-73), Bossert (1872-73), ils prennent bien souvent une vue synthétique de la vie du poète avant d'en connaître les productions. Ils iront chercher dans *Faust* principalement, traduit souvent mais sans éclat à partir de 1864, une confirmation des conclusions de ces études. *Les Conversations avec Eckermann*, en version française, complètent pour longtemps le bagage gœthéen de l'élite.

Le naturalisme poétique de Gœthe, tel qu'il est défini à cette époque par la critique française, fait fortune en Espagne. Il parcourt l'œuvre, modeste et honnête, fort lue d'ailleurs, d'Armando Palacio Valdès [3]. Plus profondément, il se trouve à l'ori-

triomphe définitif sur les religions dogmatiques, sans soupçonner que derrière les écoles métaphysiques de son temps viendrait le matérialisme ».

Alarcón, artiste avant tout, soutient dans son discours que l'art valable a toujours une haute valeur morale et que l'œuvre de Gœthe ne fait pas exception à la règle : « Malgré tout, Gœthe, dans la partie purement littéraire de ses créations, dans ses drames et ses poèmes lyriques, rend hommage à la Morale de son époque ; dans la partie philosophique, il tend constamment au *bien absolu*, et, s'il considère l'art avec une sérénité olympique fort peu humaine, ceci contribue précisément à ce que, comme Horace et comme Schiller, il élève la probité à la catégorie de beauté ».

1. Le Père Blanco García ne partage pas l'opinion d'Alarcón. Parlant de Maragall, il écrit : « Malheureusement, dans le modèle choisi (l'œuvre de Gœthe) le niveau moral n'est pas à la hauteur de l'élégance formelle et la contredit même en de nombreux passages » (*La Ciudad de Dios*, 1893. Numéro 219). Le Père Blanco García parle néanmoins de Gœthe avec faveur et objectivité en quelques endroits.

2. L'attachement de Clarín pour Gœthe est exprimé dans différents textes : dans l'article « Mon Renan » (« *Mon Renan* : comme je pourrais dire... *Mon* Castelar... *Mon* Gœthe, *Mon* Zorrilla »), dans « Le portrait de Renan » (« Le calme spirituel de Renan, comme celui de Gœthe, n'est pas un heureux hasard de tempérament, mais le prix d'une grande victoire »), dans une lettre à Menédez Pelayo du 12 mars 1888 (« Je suis très partisan des critiques poètes... C'est pourquoi j'ai beaucoup aimé aussi, dans mon jeune temps, les lettres et les opuscules de Shelley, et ce qu'on trouve de Gœthe, éparpillé çà et là... »).

Clarín cite fréquemment Gœthe et ses œuvres dans ses articles de critique littéraire. Il le fait intervenir dans ses romans, dans *Su único hijo* par exemple.

L'angoisse de Faust lui a inspiré une conclusion personnelle, que l'on trouve exposée dans le dialogue burlesque intitulé *Nuevo contrato*.

3. Palacio Valdés (1853-1939) s'intéresse très jeune à la vie de Gœthe et reçoit une très vive impression du premier *Faust* : les articles publiés avant *La literatura en 1881* en témoi-

gine de la ferveur gœthéenne des grands philosophes-poètes de la génération de 1906, attachés, selon l'expression d'Ortega y Gasset, aux « valeurs immanentes à la vie ». Ce naturalisme inspirera encore d'une façon très pure la biographie que Raphaël Cansinos Assens placera en tête de sa traduction monumentale des « Œuvres littéraires » (1945). Il bénéficie, au début du XX^e siècle, de l'appoint de cette autre forme de naturalisme philosophique que constituent les idées de Bergson.

Ce courant d'origine française s'oppose, dès sa naissance, à deux formes d'idéalisme. La première de ces formes réside dans l'idéalisme chrétien. Celui-ci s'exprime partout en Europe, mais avec une force particulière en Espagne : ressenti inconsciemment, il se trouve quelquefois à l'origine de réticences mal expliquées. L'optimisme gœthéen, parfois orgueilleux, la révolte de Prométhée, sont en contradiction flagrante avec l'humilité chrétienne, le sens de l'irrémédiable faiblesse humaine qui inspire la doctrine. Le Gœthisme de Nietzsche en est une preuve. Gœthe ne pouvant, à la différence de Schiller ou de Nietzsche précisément, susciter la pitié des Espagnols, est volontiers taxé d'orgueil, d'arrogance, d'égoïsme. On le dit alors « antipathique » (Baroja) [1]. La comtesse de Pardo Bazan faisait sans doute trop abstraction des habitudes religieuses quand elle attribuait à la seule envie l'acrimonie des reproches adressés à la vie heureuse de Gœthe [2]. L'importance de

gnent, notamment *Los novelistas españoles* (« Don Juan Valera ») et *Nuevo Viaje al Parnaso*. Par Gœthe il accède à la formule du naturalisme poétique, impliqué dans son tempérament privilégié, et loi d'un univers dans lequel la femme limite et embellit tous les horizons. Palacio Valdés a expressément reconnu cette influence dans son *Testament littéraire* (1929) et son *Album d'un vieillard* (posthume).

Le personnage de Marguerite l'a vivement ému et les traces de cette émotion se retrouvent dans maintes de ses œuvres, notamment dans *Marta y María*, son premier roman. Ces sentiments sont exprimés avec une force particulière dans le portrait littéraire de D. José de Castro y Serrano (*Los novelistas españoles*. Œuvres complètes de 1895. Tome XI, page 155) : « J'ai vu surtout Marguerite, l'innocente enfant aux cheveux blonds, assise devant le rouet, le faisant tourner du pied au son mélancolique de son chant, et jamais la poésie des hommes n'a secoué mon âme avec une telle violence... Je me rendis alors compte que dans la vie des gens qui, comme moi, vont entendre Périer à l'*Ateneo* et prendre le chocolat à des heures indues chez Mariquita, il peut exister aussi beaucoup de poésie. Marguerite ne vit pas au milieu des nuages, ce n'est pas une vision, c'est notre sœur qui chante auprès de nous tout en mettant en ordre les meubles de la chambre ; c'est la femme que nous aimons, dont l'aiguille crie sur le métier comme si elle riait de la rougeur que lui causent nos propos. Marguerite est poésie mais aussi vérité ».

On verra, en lisant « El Paseo de Recoletos » (*Aguas fuertes*, 1884) comment Palacio Valdés en vient à supposer que Gœthe eût aimé se promener le dimanche sur cette aimable avenue.

1. « Si on organise au Parnasse une milice de génies, Gœthe en sera le tambour-major. Si grand, si majestueux, si rempli de talents, si plein de vertus, et, cependant, si antipathique » (*Mes paradoxes et moi*. « Les romantiques ». Paris, 1945).

2. « Le genre humain ne sympathise pas avec les personnes qu'il croit heureuses... Ce que je dis est si vrai que j'ai rarement exprimé ma sympathie pour l'auteur de *Faust* — qui sut, parmi tant d'autres chefs-d'œuvre, concevoir l'œuvre suprême d'une vie longue, heureuse et féconde — sans qu'éclatât aussitôt chez mes interlocuteurs la protestation

ce facteur apparaît avec une grande netteté dans la critique de Menéndez y Pelayo [1].

La seconde forme d'idéalisme à laquelle se heurte le naturalisme poétique de Gœthe, mis en lumière par la critique française, réside dans l'idéalisme krausiste. Ce mouvement culturel, dont le sort se trouve lié de bonne heure à celui du libéralisme en politique, ne contribue pas peu à modifier les idées sur Gœthe comme en général sur toute la pensée allemande. Il oriente et éduque la curiosité : c'est tout ce que Gœthe lui doit. Car, d'autre part, imprégné d'un sens du devoir qui rappelle sa filiation kantienne, centré sur la conscience individuelle, le Krausisme est tout de contrainte et d'austérité. On a pu voir en ce mouvement une résurgence du mysticisme espagnol si vivace aux XV^e^ et XVI^e^ siècles (Américo Castro et Marcel Bataillon). Né pratiquement entre 1860 et 1865, le Krausisme porte toutefois le sceau de son époque : la foi positiviste l'anime et marque fortement les écrits de ses premiers adeptes.

Pour le Krausiste intransigeant, Gœthe a failli à sa responsabilité d'homme. Ses intuitions poétiques sont, certes, reconnues valables et fécondes. Mais elles se trouvent enveloppées d'une multitude d'actes qui relèvent du domaine de la vanité humaine. Gœthe a renoncé trop tôt à rechercher dans la conscience même de l'homme les mobiles de son action. *Werther* représente un bel effort dans cette voie. L'installation de Gœthe à Weimar constitue un désastre pour son génie désormais privé d'une noble finalité. La vie de Gœthe devient un jeu dont le philosophe krausiste se désintéresse. Cet état de vacuité morale explique, ajoute-t-on, les errements de la vie publique (indifférence poli-

coléreuse de la réprobation et de la hargne (inquina) contre un homme si méchant et de mœurs si libres... qui parvint à être un peu heureux » (*Nuevo Teatro Crítico*. Tome V. Page 239, 1893).

1. Malgré l'éloge qu'il fait en plusieurs endroits du génie poétique de Gœthe, Menéndez Pelayo semble n'avoir goûté ni son art ni sa personnalité.

Après avoir défini Gœthe « le poète de l'empirisme intellectuel », Menendez Pelayo constate : « Quelque grand qu'ait été le poète il démontra par son exemple qu'on ne saute pas impunément les barrières qui séparent l'art et la science. Une grande partie des idées de Gœthe... résistèrent à toute concrétisation et à toute plasticité artistique, et demeurèrent dans ses livres comme une matière rebelle, accessible peut-être aux yeux de l'entendement mais jamais à ceux de l'imagination » (*Historia de las ideas estéticas en España*. Numéro 61 de la Colección de escritores castellanos. Page 123 et suivantes).

Le mot « antipathique » apparaît au détour d'une analyse morale d'autre part assez objective : « L'olympique et aristocratique égoïsme de Gœthe ne comprend ni le péché, ni l'expiation, ni le sacrifice. Si quelque chose de cela (beaucoup peut-être) s'infiltre dans son œuvre, c'est, sans qu'il le sache, par la force de la tradition, par l'inconscience artistique, par l'atmosphère dans laquelle respirent aujourd'hui ceux-là mêmes qui la nient... Cet aveuglement a eu de tristes conséquences pour son art, le rendant par moments sec, inhumain et antipathique, en dépit de son extraordinaire richesse et du sceau de force et de santé que portent généralement ses œuvres, inspirées qu'elles sont par le culte de l'action et de l'énergie » (*ibid*).

tique, absence de patriotisme) et ceux de la vie privée (inconstance, l'affaire Christiane Vulpius). Telle est, en particulier, la position de Giner de los Ríos [1]. Il est curieux de remarquer que de telles conclusions sont identiques aux critiques que Giner a coutume d'adresser à l'art littéraire français [2]. Ultérieurement la réaction anti-française demeurera liée à la réaction anti-gœthéenne, comme on le voit notamment chez Maragall et Ortega y Gasset.

Urbano González Serrano [3] qui, comme Clarín, admire la culture française et suit de près l'actualité parisienne, se comporte en dissident. Il concède à son maître et ami les erreurs pratiques (politiques et familiales). Mais toute sa biographie est centrée sur la valeur de la discipline intellectuelle à laquelle Gœthe se soumet, sur la force de caractère. Sur ce point capital (les Krausistes sont des éducateurs), González Serrano se sépare de Giner : la culture du « moi » a pour lui priorité sur le respect, ou la recherche de la loi morale. Ces deux aspects de la critique krausiste ont eu des représentants jusqu'à nos jours.

L'optimisme de Gœthe s'accorde mal avec la crise morale des années 90. On tend alors à rechercher ce qui existe de plus pathétiquement humain dans ses écrits. Les œuvres en vogue sont précisément celles qui ne pouvaient s'accorder avec le style de vie antérieur et qui avaient été méconnues des Romantiques :

1. Voir notamment le compte rendu du *Gœthe* de González Serrano publié dans *El Pueblo Español* à partir du 31 mars 1879 et dans le *Boletín de la Institución libre de Enseñanza* à partir du 30 avril 1879, repris dans les *Obras completas* (Tome XV. « Cartas literarias ». Page 349. Madrid, 1915).

2. Voir sur ce point *Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna* (Obras completas Tome III), ainsi que le livre de M. Hans Juretschke : *España ante Francia* (Madrid, 1940).

3. Urbano González Serrano (1848-1904) est le spécialiste espagnol reconnu des questions gothéennes dans le dernier tiers du XIXe siècle. Il publia d'abord un « Gœthe y Schiller » dans la *Revista contemporánea* (Madrid, 15 mars 1877, 30 juin et 30 juillet de la même année).

Son *Gœthe. Ensayos críticos*, parut, assez pauvrement édité, à Madrid en 1878. Les deux éditions suivantes (1892 et 1900) sont augmentées d'une étude sur *Faust* et précédées d'un prologue de Clarín. Ces essais, très objectifs, pèchent par le manque d'originalité : ils sont le résultat d'une compilation portant principalement sur les ouvrages de Bossert, de Mézières et de G. H. Lewes. Le plan adopté est celui de l'ouvrage de A. Mézières : *W. Gœthe. Ses œuvres expliquées par la vie*, (2 volumes, Paris, 1874).

U. Gonzalez Serrano est aussi l'auteur de compte-rendus intéressants des traductions des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (Publiée en volume en 1880. La critique figure dans *Ensayos filosóficos y bibliográficos*, Madrid, 1881) et des *Affinités électives* (« Las traducciones » dans *La literatura del día*. Madrid, 1903). Les études psychologiques et morales de González Serrano contiennent de nombreuses références à Gœthe.

Professeur de psychologie, de logique et d'éthique à l'Institut de San Isidro depuis 1871, Gonzalez Serrano se fit amplement connaître dans les milieux intellectuels comme défenseur abstrus des idées krausistes. La précision de ses analyses psychologiques et la droiture de son caractère lui valurent l'estime d'écrivains venant des horizons les plus divers tels Campoamor, Valera, Clarín, Palacio Valdés, le jeune Azorín. L'hétérodoxie de ses convictions religieuses, ainsi que la rigueur et le ton de ses exposés, semblent avoir nui à la diffusion de ses ouvrages.

Werther et le premier *Faust*. On sent que, pour la première fois en Espagne, ces confessions artistiques parlent au cœur des écrivains. Les écrits de Ganivet [1], la critique de Piñeyro [2], reflètent par exemple une méditation personnelle de la crise werthérienne. Les belles œuvres poétiques qui voient le jour dans les toutes premières années du XX^e siècle répondent au même subjectivisme. L'influence symboliste, l'influence décadentiste, dominent dans l'inspiration des poètes. Néanmoins, c'est toute l'attitude artistique à laquelle répond la conception de Werther qui acquiert droit de cité en Espagne. La redécouverte s'opère en bloc. Certains de ces poètes tristes deviendront des figures dominantes de la génération de 1906, qui réagit contre l'abandon sentimental : tels Juan Ramon Jiménez, qui évoluera vers une culture esthétique dépouillée, et Ramon Pérez de Ayala. Mais, chez ces spécialistes du scalpel, au propre ou au figuré, la culture du sentiment subsistera. Leur estime est acquise à l'auteur sincère de *Werther* et des petits poèmes lyriques. Elle est perceptible dans les romans de Pérez de Ayala (*Troteras y danzaderas*, *Tigre Juan*, notamment). Elle est éclatante dans la critique d'Ortega y Gasset.

La gloire de Gœthe atteint son apogée en Espagne quand la réaction intellectuelle se produit. Les hommes de la génération de 1906 reconnaissent l'identité de leur évolution avec celle de Gœthe : rien ne contribue plus qu'une communauté de ce genre à assurer dans un pays la gloire d'un grand devancier étranger. Ce sentiment est demeuré intact jusqu'à nos jours chez beaucoup de ces intellectuels. Combien d'entre eux cependant ont-ils rencontré le Weimar qui leur eût permis de cultiver le bel équilibre dont on découvrait alors les possibilités ? Peu, sans doute. La situation économique et sociale de l'Espagne ne devait pas favoriser cette rencontre. Quelques-uns, soit par goût, soit par nécessité, durent s'engager dans l' « action », dangereuse pour une sérénité d'âme du type gœthéen. Si dangereuse même que cette sérénité s'y perdit.

Les limites de l'humanisme gœthéen sont, vers 1930, dénoncées avec une certaine violence. Une fusion s'opère entre les critiques des idéalistes chrétiens et krausistes : l'apathie sociale, politique, sentimentale même, du Gœthe de la maturité paraît insuppor-

1. Ganivet a tendance à ne voir en Gœthe que « l'homme de tête » et se méfie de son égoïsme. *Werther*, « dans lequel il n'y a de vrai que le baiser » (*Epistolario*, 22 juillet 1893) est l'œuvre d'un mystificateur génial. Et Ganivet reconstitue en humoriste ce que purent être les véritables sentiments de Gœthe et de Charlotte. Par exemple, « Gœthe dormait plus qu'Homère et s'éprit de la jeune fille parce qu'elle savait très bien s'occuper de ses nombreux petits frères... (*Obras completas*. Aguilar. II, 888).

2. Voir le chapitre sur Gœthe dans *Poetas famosos del siglo XIX*. Madrid, 1885.

table. L'absence de « centre fixe », selon Milá y Fontanals (absence « d'intérêt fondamental » pour Giner), trouve son expression dans l'imparfaite théorie de la fuite, élaborée par Ortega y Gasset [1]. On trouve l'argument de la tour d'ivoire parfois affublé d'un revêtement historique. La sécheresse de cœur, la limitation de l'expérience vitale, révèlent que Gœthe n'a pas su échapper à l'influence de son milieu et de son temps : Gœthe est un bourgeois du XVIII[e] siècle. On veut dire par là que sa conception de l'esprit humain est demeurée un peu trop « phénoménale » ou classique. Maragall, par exemple, déclare regretter la tare rationaliste de toute son œuvre.

L'évolution de Maragall [2] est d'ailleurs assez comparable à celle des représentants de la génération castillane de 1906. La structure particulière, plus évoluée, de la Catalogne, explique le décalage chronologique. C'est, en effet, dès 1881 que Maragall subit le choc de *Werther*. Son évolution s'effectue par une double voie : en matière artistique, il s'achemine vers une forme épurée, vers une culture de la pure beauté, comparable à l'hellénisation du goût de Gœthe. D'autre part, Maragall se lance dans l'action politique et contribue au succès du mouvement catalaniste, donnant ainsi libre cours à un excès d'énergie nerveuse très caractéristique. Ces deux courants — l'artistique et le politique —

1. Cette théorie, courante et toujours en faveur, est exposée dans l'étude *Pidiendo un Gœthe desde dentro* (1932) qui a connu une vaste diffusion. Les notions de « liberté » et de « vocation » appliquées à l'évolution de Gœthe dans cet essai n'apparaissent dans toute leur lumière qu'à la lecture de *Historia como sistema* (1935).

2. Les réactions de la sensibilité de Maragall (1860-1911) aux diverses œuvres de Gœthe permettent de suivre avec précision l'évolution de sa personnalité.

Werther et *Faust* caractérisent par leur présence la période d'exaltation qui va de 1881 à 1886. Les lettres de juillet 1881 sont rédigées dans le style de Werther.

Les notes intimes rédigées vers 1885-1886 témoignent du succès de la thérapeuthique goethéenne : « ... Nature, art, amour, réduits à une supérieure unité : c'est-à-dire la beauté. Tel est mon idéal. Elle est tout pour moi : le reste (progrès, science, ambition, civilisation, etc.) n'est rien ,de la misère... » (*Notes intimes* publiées par Esplugas, 1912).

De 1888 à 1891, Maragall s'intègre à l'ordre social. Il a conscience d'avoir suivi l'exemple de Gœthe : « Voyez Gœthe... qui, après avoir fait le tour du monde de la vie réflexive et avoir passé par le « Cap des tempêtes », après l'avoir doublé, après avoir tout traversé, s'est reposé définitivement. Toutes les écoles, toutes les manières de sentir la vie et l'art ont passé en lui, et l'ont « purgé », le laissant purement et simplement homme-artiste » (Lettre en catalan à Soler y Miquel du 25 septembre 1891).

Ce sont désormais les œuvres de la maturité de Gœthe qui retiennent son attention : *Iphigénie* (traduite en catalan en 1897 et représentée en octobre 1898), les *Elégies romaines* (publiées en juin 1904), les fragments de *Nausicaa* (dont il s'inspire dans une œuvre de même titre achevée en juillet 1908), des *Pensées* (traduites en 1910). Du premier *Faust* il ne retient que l'intrigue galante dans sa *Marguerideta* (représentée en 1903) : du second il traduit la rencontre de Faust et d'Hélène.

Il n'est point vrai cependant que Maragall ait trouvé dans l'art le repos qu'il souhaitait. Il ne s'est point élevé comme Gœthe au dessus des passions de son temps : il a vécu et combattu dans le siècle. C'est pourquoi Gœthe, de temps à autre, lui a semblé fade : « J'ai beaucoup admiré Gœthe et l'admire encore ; mais chaque jour je sens de plus en plus la tare rationaliste de son œuvre, et de quelle manière extérieure lui et ses compagnons du XVIII[e] siècle traitaient leur art » (Lettre à Pijoán du 15 juin 1904).

convergent vers les œuvres néo-classiques de Gœthe prises comme modèles d'une nouvelle littérature catalane, opposée à celle de la Castille par l'harmonie qu'elle tente d'établir entre la beauté formelle de caractère méditerranéen et la profondeur du sentiment de caractère germanique. Cette expérience a sensiblement influencé la poésie catalane contemporaine.

De tous les écrivains de la génération de 1906, Eugène d'Ors est le seul qui ait fait sienne la sagesse ultime de Gœthe. Poète distingué dans sa prose, il a su donner une forme systématique à l'aimable philosophie gœthéenne [1]. Sa théorie du symbole, sa morale de l'élégance en sont des éléments essentiels.

Bien que traduit fréquemment depuis 1917, Gœthe n'est cependant pas de nos jours une figure littéraire bien familière en Espagne. L'œuvre immense de Raphaël Cansinos Assens [2] contribuera certainement à la faire mieux connaître. L'objectivité du critique, l'humour de ses apartés, doivent faire aimer et estimer Gœthe. Pour que ce résultat soit pleinement atteint, il faudra néanmoins attendre le dénouement de la crise de conscience dont l'Espagne souffre solitairement depuis plus d'un siècle.

Robert PAGEARD.

ESSAIS SUR LA QUESTION

Jean-Jacques Achille BERTRAND, « Gœthe en Espagne ». *Mélanges Baldensperger.* Tome I, page 39. Paris, 1930.

Manuel GARCÍA MORENTE, « Gœthe en el mundo hispánico ». *Revista de Occidente,* 1932. Numéro 106.

Manuel de MONTOLIÚ, « Gœthe en la literatura catalana ». Barcelone. Publications de *La Revista,* 1935.

1. Eugène d'Ors, préfaçant la correspondance de Maragall, dit que celui-ci tenait une sorte de « consulat honoraire » du gœthisme à Barcelone. La même remarque, étendue à l'Espagne, pourrait lui être aujourd'hui appliquée.

Abstraction faite de cette charge plutôt pesante, il est utile de tenir compte du gœthisme d'Eugène d'Ors (né en 1882) pour apprécier pleinement une œuvre aussi délicate que *La Bien Plantada* (vers 1910). Cette esquisse poétique appartient à la période qui s'achève par la publication de *La philosophie de l'homme qui travaille et qui joue* (1914) recueil à la fois sérieux et séduisant, d'esprit également très gœthéen.

2. J. W. GŒTHE. *Obras literarias. Traducción, recopilación, biografía, prólogos y notas de R. Cansinos Assens.* Deux volumes. M. Aguilar, Madrid, 1944-45. La seconde édition (1952) est augmentée des *Conversations avec Eckermann* et comprend 3 volumes.

La biographie et les études (Idées générales des œuvres) contiennent des remarques originales qui permettent, pour la première fois, de caractériser l'attitude espagnole en face de la vie et des œuvres de Gœthe. L'ensemble constitue d'ailleurs un excellent instrument de travail.

TABLEAU DES ŒUVRES DE GŒTHE TRADUITES EN ESPAGNOL XIXe SIÈCLE (Espagne et France)

Date	Lieu	Œuvre	Traducteur	Remarques
1803	Paris	Werther — (Werther)	Anonyme	Chez Louis
1803	Paris	Werther (2 tomes)	Anonyme	Bilingue Espagnol et Français
1810	Paris	Hermann et Dorothée (Hernan y Dorotea)	Anonyme	Gravures
1812	Valence	Hermann et Dorothée	Anonyme	
1819	Valence	Hermann et Dorothée (Hermán y Dorotea)	Anonyme	Chez Cabrerizo
1819	Valence	Werther (Las pasiones del joven Werter).	Anonyme	Chez Cabrerizo
1819	Barcelone	Werther (dº)	Anonyme	in-16º Broché
1820	Valence	Werther (Verter ó las pasiones)	D. A. R.	Chez J. Ferrer de Orga
1821	Barcelone	Werther (Verter ó las pasiones)	Anonyme	Chez J. Torner
1825	Paris	Werther (Werther)	Anonyme	Chez Seguin
1828	Valence	Hermann et Dorothée		in-12 Broché
1835	Barcelone	Werther (Las cuitas del joven Verter)	Mor de Fuentes	Ed Bergnés de las Casas
1836	Valence	Werther	Anonyme	

Date	Lieu	Œuvre	Traducteur	Remarque
1842	Valence	Hermann et Dorothée	Anonyme	
1849	Madrid	Werther (Las pasiones del joven Werther)	Anonyme	Feuilleton, puis tome X de la *Biblioteca para todos*
1856	Madrid	Werther	Anonyme	Feuilleton, puis tome IX de *Eco de los folletines*
1856	Madrid	Faust (1re partie)	Anonyme	tome VIII — dº —
1860	Madrid	Lettres de Suisse	M. A. de Erro	in *La lectura para todos*
1863	Barcelone	Conversations avec Eckermann (extraits)	Anonyme	*La Abeja*, Vol. II
1864	Barcelone	Faust (1re partie)	F. Pelayo Briz	
1864	Barcelone	Faust (1re partie)	Fernandez Matheu, Bergnes de las casas.	*La Abeja*, Vol. IV
1865	Barcelone	Faust (2e partie)		*La Abeja*, Vol. V
1865	Barcelone	Werther	Fernandez Matheu, Bergnes de las casas.	*La Abeja*, Vol. V
1865	Barcelone	Faust (1re et 2e parties)	— dº —	Traduction publiée d'abord dans *la Abeja*
1867	Madrid	Faust (1re partie)	F. Nacente	
1867	Madrid	Mémoires (extraits)	Fernan Caballero	*La Cruzada*, 26 mai 1867.
1868	Barcelone	Faust (1re partie)	Casas y Barbosa	
1869	Barcelone	Gœtz de Berlichingen, Egmont, Torquato Tasso, Faust (1re partie)	J Fernandez Matheu	Le *Faust* est celui de Nacente. Tome VII du *Teatro selecto antiguo y moderno...*

Date	Lieu	Œuvre	Traducteur	Remarques
1870	Madrid	Le Renard	J. Landa	Edition de *Luxe*
1872	Malaga	Clavigo	G. Baar	
1872	Madrid	Hermann et Dorothée	R. Cuesta	*Biblioteca Universal*
1875	Valencia	Werther	Querol y Domenech	
1876	Barcelone	Faust (1re et 2e parties)	Société Littéraire	Réédition de celui de 1865
1876	Valence	Werther	Anonyme	*Biblioteca Selecta*
1878	Madrid	Faust (1re partie)	G. English	Edition de luxe
1878	Barcelone	Faust (1re partie)	Casas y Barbosa	Réédition de celui de 1868
1879	Salamanque	Hermann et Dorothée	Gil Maestre	
1879	Madrid	Wilhelm Meister (Années d'apprentissage)	José de Fuentes	*Revista Europea* (Juillet-Décembre)
1880	Madrid	do	do	En volume
1881	Madrid	Mémoires (Extraits)	Ruiz de Velasco	*Revista literaria*
1882	Barcelone	Faust (1re partie)	T. Llorente	Première traduction en vers
1884	Madrid	Werther	J. de Rebolledo	
1886	Madrid	Faust (1re et 2e parties)		Tomes CIX & CX d'une *Biblioteca Universal*
1893	Madrid	Gœtz de Berlichingen, Egmont, Clavigo, Torquato Tasso, Iphigénie en Tauride	F. Garrido de Rodriguez Mourelo	*Teatro de Gœthe* (2 volumes)
1895	Paris	Werther. Hermann et Dorothée	Aguado de Lozar	
1897	Barcelone	Faust		Ed. Badia
1899	Madrid	Hermann et Dorothée		*Biblioteca popular ilustrada.* Vol. II
1901	Madrid	Les Affinités Electives	J. Jiménez Garcia de Luna	

« LA TERRE » DE ZOLA ET LE « ROI LEAR » [1]

En 1887, année de la publication de *La Terre*, Emile Legouis est depuis peu maître de conférences à Lyon. Comme ses collègues de la Faculté des Lettres il fait de temps à autre des conférences rétribuées par la municipalité à l'intention d'un public assez largement recruté. Dans le roman nouveau, qui a fait scandale, il découvre d'emblée l'identité foncière du sujet avec *Le roi Lear* et il saisit cette occasion de présenter le drame de Shakespeare à des Lyonnais dont beaucoup n'en connaissent que le titre [2]. Cette analyse, qui occupe un bon tiers de la conférence, ne prétend à aucun intérêt durable. Par contre les remarques générales sur le naturalisme qui la précèdent et que nous regrettons, faute de place, de ne pouvoir donner ici, conservent une certaine valeur historique ; et surtout la deuxième partie, consacrée à *La Terre*, vue sous cet angle particulier, nous semble encore de nature à intéresser les lecteurs de cette revue. Qu'ils veuillent bien y voir un fragment d'une œuvre de jeunesse (Emile Legouis a vingt-sept ans) d'un futur maître de la critique.

Quelques remarques préliminaires : grand admirateur de Balzac, Emile Legouis n'eut jamais pour Zola romancier qu'une médiocre estime. Néanmoins, chaque fois que *Le roi Lear* revenait au programme d'agrégation (ainsi en 1919), il signalait à ses étudiants la ressemblance entre le drame anglais et *La Terre*. Par contre il s'inscrivait en faux contre l'opinion établie, depuis Saint-Marc Girardin, que dans *Le père Goriot* Balzac avait donné une réplique du *Roi Lear*. Une note annexe à la conférence dit : « Mais Goriot est un martyr volontaire. C'est le père qui se dépouille par amour

1. *A l'occasion du Cinquantenaire de la mort de Zola, la* R. L. C. *croit opportun de publier cette conférence inédite d'Emile Legouis. Elle entend, par la même occasion, rendre ainsi hommage à la mémoire de notre grand angliciste.*

2. La conférence eut sans doute lieu le 19 janvier 1889. Voir le *Salut Public*, Lyon, 13 janvier.

paternel poussé à l'aberration, au vice — aimant ses filles comme des maîtresses. Nous sommes seulement en apparence dans le voisinage de *Lear*, sauf pour l'égoïsme féroce des filles. Lear et Goriot sont de deux essences différentes ».

Depuis la mort d'Emile Legouis en 1937, des travaux importants ont été consacrés à Zola, où il aurait pu trouver de quoi appuyer son jugement. Signalons seulement, sur la connaissance que Zola avait de Shakespeare en général, une longue note très documentée dans l'article de M. Guy Robert intitulé « Zola et le classicisme » [1], et, pour la confirmation que l'auteur de *La Terre* avait bien *Le roi Lear* en tête, la thèse principale du même critique [2]. Déjà dans « l'ébauche » du roman Zola déclare : « Il faut qu'à la fin [le père qui a partagé ses biens entre ses enfants] soit pillé par eux ; le *roi Lear*... ». Les autres allusions, notamment dans le « 2e plan sommaire », ne sont guère plus explicites ; aussi M. Robert, qui de son côté consacre à ce rapprochement quelques lignes seulement, çà et là, conclut-il : « L'aspect le plus dramatique de *La Terre* est évidemment constitué par la déchéance de Fouan ; ce n'est point hasard qu'un drame shakespearien ait ici proposé son grand modèle à Zola. Sans doute n'y a-t-il dans le roman aucune imitation directe ; mais Zola s'est souvenu du roi Lear lorsqu'il préparait son œuvre et sa réalisation ne manque pas d'une tragique puissance ». On verra que la formule « aucune imitation directe » serait apparue à Emile Legouis comme trop négative.

La critique contemporaine imprimée a-t-elle signalé l'identité du thème du roman et de celui du drame ? La critique anglaise reste à dépouiller, mais, comme la critique française et peut-être davantage encore, elle a dû concentrer son attention sur l'immoralité et la grossièreté du roman, à l'exclusion de considérations proprement littéraires. D'ailleurs, si le vieux Fouan joue bien dans le roman le même rôle que Lear dans le drame, il y occupe

1. Dans la *Revue des sciences humaines*, 1948, p. 146, n. 178. Voir aussi p. 3, n. 9, et p. 5, n. 16. Nous remercions M. Robert de l'obligeance avec laquelle il a répondu à notre demande de renseignements. — Nous remercions également de son aide M. Ternois, autre spécialiste de Zola ; il nous a notamment signalé dans la correspondance de Flaubert avec Tourguéniev (publiée par Gérard Gailly, Editions du Rocher, Monaco, 1946), pp. 156-7, le jugement sévère porté par Flaubert sur la façon dont Zola avait parlé de *Macbeth* dans son feuilleton du *Bien public*, du 14 janvier 1878. Tourguéniev répond plus sévèrement encore : « Je crains bien qu'il n'ait jamais lu Shakespeare. Il y a là une tache originelle dont il ne se débarrassera jamais ». En quoi, le romancier russe exagérait, mais il avait dès lors prouvé sa propre admiration de Shakespeare en publiant *Un Lear des steppes*. — Sur un autre plan, nous avons lu avec autant de plaisir que de profit la belle défense de Zola par M. Marcel Girard dans *Sciences humaines*, 1948.

2. *La Terre d'Emile Zola*, 1952. Voir pp. 88, 163, 169-70, 195, 210, 212, 226, 345, 450-1.

une place beaucoup moins considérable. Son fils Buteau, qui est le personnage central et le plus complexe, accapara l'attention. Seul des critiques dont M. Robert analyse les articles, Francisque Sarcey a pensé à Shakespeare : la scène de Fouan errant dans la tempête, dit-il dans son article de *La France* (3 décembre 1887) est « d'une grandeur shakespearienne ». Mais l'absence de toute référence, même marginale, à Sarcey dans le *ms* montre qu'Emile Legouis ne lui devait pas ce rapprochement, bien vague d'ailleurs.

Quant à Zola, c'est, chose curieuse, seulement en 1902, et à propos de l'adaptation dramatique de *La Terre* par Charles Hugot et Raoult de Saint-Arroman (qui en avaient modifié le dénouement) qu'il compara publiquement le vieux Fouan au roi Lear. Et le même jour, Catulle Mendès signale que « l'épopée de Zola... se souvient de la tragédie de Shakespeare »[1].

Mais il est temps de laisser la parole à Emile Legouis, non toutefois sans rappeler qu'il s'agit d'un fragment d'une conférence ancienne, d'ailleurs non retouchée en vue de la publication, et qu'à la date où elle fut composée, le naturalisme n'avait pas encore perdu son venin par l'accoutumance.

P. L.

UN LEAR SANS CORDELIE[2]

Le père Fouan, c'est Lear paysan.

Le père Fouan est un paysan beauceron qui, à soixante-dix ans, épuisé par le travail, sentant que les biens qu'il a fait fructifier si longtemps perdront de leur valeur s'il s'entête à les cultiver lui-même avec sa femme et des domestiques paresseux ou infidèles, se décide le cœur saignant à les partager de son vivant entre ses deux fils et sa fille. Rien de généreux dans cette action. Une seule idée l'élève un peu au-dessus de l'égoïsme pur. C'est celle que ces biens péniblement acquis et conservés doivent rester dans la

1. Maurice Le Blond, *La publication de La Terre*, 1937, p. 61 (interview de Zola par Albéric Darthèze dans l'*Aurore* du 22 janvier 1902) et p. 112 (article de Catulle Mendès dans le *Journal*, qui pense, « en même temps » qu'au *Roi Lear*, à « la colossale multitude simiesque de l'immémorial Ramayana »).

2. Dans l'emploi de cette formule (en sous-titre dans le *ms.*) Emile Legouis avait été devancé par un auteur ignoré de lui mais connu de Zola : Eugène Bonnemère, dont l'*Histoire des paysans* avait paru en 1856. Sombre histoire, et qui ne s'achève pas même sur des paroles d'espoir. M. Robert a cité, en l'abrégeant, la page où Bonnemère décrit dans un style déclamatoire, digne d'un émule de Michelet, mais non sans vigueur ni précision, le sort du vieux paysan qui a cédé ses terres à ses enfants. (Cette opération s'appelait autrefois la démission de biens, expression énergique que conservera Zola. On l'appelle aujourd'hui plus faiblement, partage d'ascendant) : « Alors se joue sous le chaume le drame lamentable du Roi Lear, mais du roi Lear sans Kent et Cordélia ».

famille sans dépérir. C'est là une sorte de devoir absolu que le vieillard accomplira inconsciemment.

Ce n'est pas l'affection — le désir de satisfaire ou d'aider ses enfants — qui le guide. Il ne les aime pas ; il se défie d'eux ; il les craint. Il se disputera avec eux devant le notaire pour obtenir la meilleure pension possible, pour conclure avec eux un marché avantageux.

Ses enfants n'ont pour lui ni égards, ni piété filiale. Eux aussi sont sur leurs gardes. Ils s'exaspèrent quand il leur demande une pension de 950 francs ; ils rognent sur cette somme, ils estiment au plus juste prix la dépense quotidienne.

C'est la question des cent chevaliers, rabaissée à la mesure de cette chaumière de paysans.

La vie des deux vieux fut fouillée, étalée, discutée besoin par besoin. On pesa le pain, les légumes, la viande ; on estima les vêtements, rognant sur la toile et sur la laine ; on descendit même aux petites douceurs, au tabac à fumer du père, dont les deux sous quotidiens, après des récriminations interminables, furent fixés à un sou. Lorsqu'on ne travaillait plus, il fallait savoir se réduire. Est-ce que la mère, elle aussi, ne pouvait se passer de café noir ? C'était comme leur chien, un vieux chien de douze ans qui mangeait gros, sans utilité : il y avait beau temps qu'on aurait dû lui allonger un coup de fusil. Quand le calcul se trouva terminé, on le recommença, on chercha ce qu'on allait supprimer encore, deux chemises, six mouchoirs par an, un centime sur ce qu'on avait mis par jour pour le sucre. Et, en taillant et retaillant, en épuisant les économies infimes, on arriva de la sorte à un chiffre de cinq cents et quelques francs, ce qui laissa les enfants agités, hors d'eux, car ils s'entêtaient à ne pas dépasser cinq cents francs tout ronds [1] ».

Cependant tout finit par s'arranger pour six cents francs dont les enfants doivent payer chacun un tiers.

Après mille discussions le partage des terres a lieu entre les enfants. Le père Fouan et sa femme ne se réservent qu'une maison où ils comptent achever paisiblement leurs jours.

Mais leur tranquillité n'est pas de longue durée. Les clauses du traité ne sont pas exactement observées par tous ceux qui y ont

1. Emile Legouis avait cité dans son analyse du *Roi Lear* des répliques de Goneril ou de Régane lorsque leur ingratitude se manifeste ; de ces répliques il entendait sans doute l'écho dans les propos des enfants de Fouan chez le notaire, propos que Zola rapporte au style indirect libre. Comparez par exemple : « La vie des deux vieux fut... discutée besoin par besoin » avec les « What should you need of more ? » — « What need you five and twenty, ten or five ?... What need one ? », qui arrachent au vieux roi l'une des exclamations les plus touchantes du théâtre de Shakespeare : « O reason not the need ! » On ne saurait naturellement attendre de Fouan qu'il réponde dans le même style que Lear.

souscrit. Sans doute la fille aînée, mariée à un cultivateur aisé et honnête, apporte tous les trois mois, à midi sonnant, l'argent qu'elle doit. Mais elle le fait d'un air de sacrifice qui déplaît au vieux père — elle va chez lui comme elle irait chez l'huissier.

Quant au fils aîné, Hyacinthe dit Jésus-Christ, un ivrogne et un fainéant, qui hypothèque morceau à morceau sa part de l'héritage, il ne donne pas un sou. Quand il a bu la part qui lui revient, il se fait emprunteur. Il vient gémir chez ses parents, abuse de la faiblesse que sa mère a toujours eue pour lui, emprunte cent sous sous prétexte qu'il est malade et qu'il n'a rien à se mettre sous la dent.

Le cadet, Buteau, obstiné et féroce dans son égoïsme et dans son avarice, est toujours en retard, il s'efforce de liarder. Il déclare que les temps sont durs, il soupçonne que son frère aîné ne paye pas et il proteste contre l'injustice qu'il y a à lui faire payer à lui ce que l'autre ne veut pas payer — donnant trente francs au lieu des cinquante qu'il doit par trimestre.

A la suite d'une scène violente avec Buteau la mère Fouan meurt d'un sang tourné.

Fouan reste seul, silencieux dans sa maison déserte. Il s'affaiblit et dépérit d'ennui.

Alors le mari de la fille, Delhomme, a l'idée de recueillir chez lui ce vieillard et de lui faire quitter la maison où il habite seul. Fouan va donc vivre chez les Delhomme [1].

Et voici les tribulations de Lear chez Goneril qui se renouvellent pour le vieux Fouan chez sa fille Fanny. Sans doute il est bien nourri, bien logé, mais cela suffit-il ? Voici un ami qui vient le voir, et le vieillard, à cœur ouvert, lui conte ses ennuis.

Ce n'étaient que de minces griefs, la colère d'un vieillard dont on ne tolérait point les défauts, qu'on voulait soumettre trop strictement à des habitudes autres que les siennes. Mais des sévices graves, des mauvais traitements ne lui auraient pas été plus sensibles. Une observation répétée d'une voix trop vive lui était aussi dure qu'un soufflet ; et sa fille, avec ça, montrait une susceptibilité outrée, une de ces vanités méfiantes de paysanne honnête, qui se blessait, boudait au moindre mot mal compris ; de sorte que les rapports devenaient chaque jour plus difficiles entre elle et son père. Elle qui, autrefois, lors du partage, était certainement la meilleure, s'aigrissait, en arrivait à une véritable persécution, toujours derrière le bonhomme, essuyant, balayant, le

1. En face du nom de Delhomme Emile Legouis a écrit « Albany ». Tout le long du roman le gendre de Fouan aura comme celui de Lear, des sentiments honnêtes — dans la mesure où Zola est disposé à en accorder à un de ses personnages — mais Delhomme n'aura pas, comme Albany, un sursaut final d'énergie devant la cruauté de sa femme.

bousculant pour ce qu'il faisait et pour ce qu'il ne faisait pas. Rien de grave, et tout un supplice dont il finissait par pleurer seul, dans les coins.

J'en ai assez !... Ah ! si j'avais su ce qui m'attendait ici ! J'aurais mieux fait de mourir le jour où j'ai vendu ma maison. Seulement, ils se trompent s'ils croient me tenir, j'aimerais mieux casser des pierres sur la route.

Pendant cette conversation, le vieux Fouan a eu l'audace de sortir du buffet de Fanny une bouteille de vin entamée et deux verres. Sa main tremble un peu car il a peur des remontrances de sa fille et il laisse tomber quelques gouttes de vin sur la table.

Si je vous racontais que Fanny ne me parle plus depuis avant-hier, parce que j'ai craché... Hein ? cracher ! est-ce que tout le monde ne crache pas ? Je crache bien sûr, quand j'en ai envie...

Soudain Fanny revient. Du premier coup d'œil, elle voit la bouteille et les deux verres sur la table. Elle les enlève, va prendre un torchon et dit sèchement à son père, sans le regarder :

— Père, vous savez bien que je ne veux pas de ça.

Fouan se redresse, furieux de cette observation devant le monde :

— Quoi encore ? Est-ce que je ne suis pas libre d'offrir un verre à un ami ? Enferme-le, ton vin, je boirai de l'eau.

Du coup ce fut elle qui se vexa horriblement d'être ainsi accusée d'avarice. Elle répondit, toute pâle.

— Vous pouvez boire la maison, si ça vous amuse. Ce que je ne veux pas, c'est que vous salissiez ma table, avec vos verres qui dégoulinent et qui font des ronds, comme au cabaret.

Des larmes étaient montées aux yeux du père. Il eut le dernier mot :

— Un peu moins de propreté et un peu plus de cœur, ça vaudrait mieux, ma fille.

Et pendant qu'elle essuyait rudement la table, il se planta devant la fenêtre, regardant la nuit noire qui était venue, tout secoué du désespoir qu'il cachait.

Delhomme (le gendre) évitant de prendre parti, avait simplement appuyé par son silence l'attitude ferme et sensée de sa femme. De son côté, à mi-voix, Fanny s'excusa posément :

On n'a pas idée du mal qu'on a avec les vieilles gens ! C'est plein de manies, de mauvaises habitudes, et ils en crèveraient plutôt que de se corriger... Celui-là n'est point méchant, il n'en a plus la force. Ça n'em-

pêche que j'aimerais mieux avoir quatre vaches à conduire, qu'un vieux à garder.

Cette scène fait déborder le vase d'amertume. Le vieillard au moment de la soupe refuse de venir ; le cœur gros de colère, il envoie promener sa fille et monte se coucher sans manger. Le lendemain, il l'a résolu, il ira chez son fils Buteau qui l'a souvent sollicité de venir chez lui par jalousie de sa sœur et par espoir de mettre la main sur le magot soupçonné [1].

Tout va à merveille dans les premiers temps. Buteau, moins riche que sa sœur, met sa vanité à bien traiter son père, à le bien nourrir pour qu'il ait un air de santé. Il n'y perd rien d'ailleurs, car la pension de Fouan couvre la dépense. Chez lui, le vieux est plus à l'aise, la propreté est moins rigide, les habitudes sont moins figées : il peut cracher partout et manger quand il lui plaît.

Mais cette belle période passe vite. Buteau, une des créatures les plus viles et les plus brutales du roman contemporain, provoque la colère de son père par ses mœurs abominables, et à peine sent-il une résistance à sa sauvagerie qu'il se révolte et lève la main sur son père, cassé par l'âge, pour lui faire comprendre qu'il n'est plus rien et qu'il doit accepter tous les actes de son fils.

Fouan a un autre enfant. C'est son fils aîné. Hyacinthe, ivrogne et braconnier, brave garçon sans méchanceté mais sans aucun scrupule. Son père ira chez lui. Là ce sont de continuelles ripailles pendant les premières semaines. Le vieux donne sou à sou son argent et perd ses habitudes d'économie et de sobriété, mis en train par la belle humeur continuelle de son fils. Mais la rente du père s'épuise vite et quand Hyacinthe n'a plus d'argent, plus de quoi boire, il est tracassé par l'idée du magot. Il se met à épier le vieillard, à le fouiller dans son sommeil pour voir s'il n'a pas des papiers cachés sur lui. Fouan, qui finit par s'en apercevoir, terrifié, tremblant, se demande s'il sera volé ou assassiné.

Le voici qui revient affolé chez le cadet, chez Buteau.

On peut trouver étrange qu'il ne soit pas retourné plutôt chez sa fille Fanny dont les petites tracasseries avaient été insignifiantes auprès des violences de Buteau. Mais non, sa rancune contre elle reste la plus vive, sans doute parce qu'elle est la première avec qui il a eu maille à partir et que, comme Lear s'efforce

1. Emile Legouis ne le souligne pas, mais ce passage d'un enfant à un autre provient directement de Shakespeare. Nous faisons plus que de le conjecturer, maintenant que nous connaissons la phrase de Zola dans le « 2e plan sommaire » de son roman (Guy Robert, *op. cit.*, p. 210) : « Calvaire du père... Le roi Lear repoussé par tous ses enfants ».

de trouver chez Régane la piété filiale qu'il n'a pas trouvée chez Goneril, il grossit par la pensée les torts de sa fille. D'ailleurs celle-ci, orgueilleuse et dure, n'a-t-elle pas dit quand Fouan l'a quittée : « Mon père, il reviendra sur ses deux genoux me demander de le reprendre. » ? Cette parole rapportée à Fouan lui est restée toujours présente et lui barre le retour chez le seul honnête de ses enfants.

Cette fois le tragique dénouement se précipite — la cachette où Fouan met ses papiers est découverte — ses papiers lui sont ravis. La douleur et la colère tournent la tête faible du vieillard. Il devient à demi imbécile. Au lieu de se plaindre, il essaye de retrouver son bien lui-même. Des querelles journalières éclatent entre son fils et lui. Enfin, maintenant que son argent lui est pris qu'il n'a plus rien à donner, Buteau le jette brutalement à la porte, en lui disant de revenir le jour où il ne fouillera plus dans tous les recoins de la maison [1].

Alors la douloureuse odyssée de Lear à travers la tempête se renouvelle pour le vieux paysan. Il s'en va au hasard, sans gîte, sans but (pas de Kent, ni de fou). Un vent froid souffle sur sa tête nue car il a oublié de prendre son chapeau. Tour à tour il passe machinalement devant la demeure de ses trois enfants, devant la ferme de Fanny. Entrera-t-il ? Là il trouverait un asile assuré. Mais il entend la voix dure et blessante de sa fille qui

1. Ici Emile Legouis aurait pu signaler certaines ressemblances verbales avec les propos des enfants du roi cités par lui auparavant. Régane a dit à son père : « O sir, you are old... you should be ruled and led By some discretion that discerns your state Better than you yourself ». Et Goneril : « All's not offence that indiscretion finds And dotage terms so ». Et plus loin : « Being weak, seem so ». Buteau dit à son père : « Lorsqu'on a fait son temps et qu'on a passé la terre aux autres, on avale sa chique sans... » Arrêtons ici, car le vocabulaire devient par trop expressif. Mais hors du dialogue Zola emploie fréquemment des mots majestueux qui semblent excessifs pour un simple paysan. Ainsi, quelques lignes plus haut : « Fouan voulut [...] retrouver son ancienne toute-puissance de chef de famille. Pendant un demi-siècle, on avait tremblé sous lui, la femme, les enfants, les bêtes, lorsqu'il détenait la fortune avec le pouvoir ».

Un autre point sur lequel Emile Legouis aurait pu insister plus fortement s'il avait disposé de plus de temps et si son public avait exigé plus de preuves, c'est le reproche de folie lancé contre le père par ses enfants : « Vieille bête dont la tête déménage », dit Buteau à Fouan. Et il l'accuse (sans aucun fondement) d'avoir voulu déchirer ses titres de rente. « Saisi, Fouan s'effrayait de cette histoire. Est-ce qu'il était fou pour ne se souvenir de rien ? S'il avait voulu détruire ces papiers [...] c'était donc qu'il faisait sous lui et qu'il devenait bon à tuer ». Et quand Fouan raconte la scène à ses neveux, il éprouve le besoin de se rassurer lui-même : « Car je ne suis pas fou, ça se voit n'est-ce pas ? [...] Vous autres est-ce que vous me croyez capable de le détruire ? [son argent] [...] Faudrait être fou, hein ? et je ne suis pas fou ». N'y a-t-il pas là un écho de Lear s'écriant : « O that way madness lies ; let me shun that ; » ? — Encore un point supplémentaire de ressemblance : la sénilité de Fouan prend une forme sexuelle qu'il valait mieux ne pas souligner devant un auditoire lyonnais de 1889 : parmi les raisons de Buteau et de sa femme pour souhaiter la mort de Fouan figure l'exhibitionnisme du vieillard, « une manie de vieille bête finie, une fin dégoûtante pour un homme qui n'était pas plus cochon qu'un autre, dans son temps ». Cette explication du parricide, parfaitement superflue, peut provenir de l'obsession personnelle de Zola ; elle peut aussi lui avoir été suggérée par les divagations de Lear : « To't, luxery, pell-mell ! ».

gronde une servante. Le brusque souvenir du passé lui revient. Non ! non ! plutôt mourir de faim, plutôt coucher derrière une haie, que de la voir triompher, de son air fier de femme sans reproche ! Il s'éloigne.

Il passe devant le bouge de l'ivrogne Hyacinthe. On y fait ripaille. Un moment il avance la main sur la porte — quand la pensée de ces fouilles nocturnes auxquelles il était naguère exposé l'emplit d'un tel effroi qu'il recule épouvanté.

Son chemin le ramène devant la maison de Buteau d'où il vient d'être expulsé. On compte sur son retour ; on s'imagine que, vaincu par la pluie, par le froid, il rentrera à l'heure du souper. Mais la voix brutale de son fils qui rit de la querelle récente le chasse encore.

Fouan s'écarta, avec la crainte qu'on ne l'aperçût à cette porte, comme un chien battu qui retourne à sa pâtée. Il était suffoqué de honte, une résolution farouche le prenait de se laisser mourir dans un coin...

Où alla-t-il ? Il ne se le rappela jamais bien. Ses pieds glissaient dans les flaques, ses mains tâtonnaient pour ne pas se heurter contre les murs et les arbres. Il ne pensait plus, ne savait plus ; ce coin de village dont il connaissait chaque pierre était comme un lieu lointain, inconnu, terrible, où il se sentait étranger et perdu, incapable de se conduire. Il obliqua à gauche, craignit des trous, revint à droite, s'arrêta frissonnant, menacé de toutes parts. Et, ayant rencontré une palissade, il la suivit jusqu'à une petite porte, qui céda. Le sol se dérobait, il roula dans un trou. Là, il était bien, la pluie ne pénétrait pas, il faisait chaud ; mais un grognement l'avait averti, il était avec un cochon, qui, dérangé, croyant à de la nourriture, lui poussait déjà son groin dans les côtes. Une lutte s'engagea ; il était si faible que la peur d'être dévoré le fit sortir. Alors, ne pouvant aller plus loin, il se coucha contre la porte, ramassé en boule, pour que l'avancement du toit le protégeât de l'eau. Des gouttes quand même continuèrent à lui tremper les jambes, des souffles lui glaçaient sur le corps ses vêtements mouillés. Il enviait le cochon, il serait retourné avec lui, s'il ne l'avait pas entendu, derrière son dos, manger la porte, avec des reniflements voraces » [1].

Toute la nuit il reste là ; tout le jour suivant il erre à l'aventure, malgré le froid, malgré la faim. Enfin la peur le décide

1. Dans son analyse du *Roi Lear* Emile Legouis n'avait eu garde d'omettre l'épisode de la misérable cabane où Kent veut abriter Lear et d'où sort Edgar déguisé en *bedlam*. Si l'on trouvait trop de différence entre cet incident et celui qui est cité dans le texte ci-dessus, il suffirait de rappeler que Cordélie s'écriera (acte IV, sc. VII) : « wast thou fain, poor father, To hovel thee with swine [...] in short and musty straw ? ». On peut même ajouter que les vers précédents : « Mine enemy's dog, Though he had bit me, should have stood that night Against my fire », ont aussi leur écho dans les pensées de Fouan : « Le chien [du garde champêtre] qu'il vit passer, lui fit envie, car cette bête-là, au moins, savait le trou de paille où elle dormirait ».

à rentrer chez son fils Buteau qui le reçoit avec des ricanements de triomphe : « Je savais bien que vous n'auriez pas de cœur ». Et désormais, traité comme un vieux fou, il reste là, oublié, à l'écart — ne parlant plus.

Mais le malheur veut qu'il soit un jour témoin d'un crime commis par Buteau. Si le vieillard allait parler ! Cette peur pousse le criminel à un autre crime, horrible par le détail de l'exécution. Fouan est étouffé sous l'oreiller dans son lit, pendant son sommeil, et pour faire disparaître les traces trop évidentes du meurtre il est brûlé avec quelques menus papiers pour faire croire à une imprudence du vieillard dans son sommeil. Le parricide confisquera ainsi à son profit les quelques ressources restées à son père et qu'il n'aura pas à partager avec son frère et sa sœur.

J'espère que cette rapide analyse vous aura montré les grandes et nombreuses ressemblances de la pièce et du roman. La donnée est la même ; les tribulations de Fouan sont celles de Lear, le milieu diffère. Les paysans ont remplacé le roi et les seigneurs.

Mais pour quelle raison le drame, qui semble d'abord une des plus tristes études du malheur humain, paraît-il, quand on le rapproche du roman, presque plein d'espérance et de tendresse ? Un seul personnage s'y ajoute et tout est illuminé. Dans le roman il n'y a pas de Cordélie [1]. Sans doute, Cordélie est quoique affectueuse maudite, quoique dévouée méconnue — sans doute sa tentative pour sauver son père échoue et elle y périt elle-même. La vertu n'est pas en elle récompensée, à la banale façon de tant d'œuvres soi-disant morales. Mais qu'importe ? Cordélie existe et ce seul fait suffit. Avec elle nous nous reprenons à espérer, à croire en l'humanité malgré les crimes de ses sœurs, l'injustice et la folie de son père. Son apparition à travers la pièce y trace un sillage lumineux, qui ne dure pas il est vrai mais qui un moment dissipe l'épaisseur de la nuit. Sans Cordélie au contraire, le ciel du roman est noir implacablement d'un bout à l'autre et rien ne vient un seul instant soulager l'accablement du lecteur, ni lui tirer une seule larme bienfaisante.

Je sais bien toutes les réponses que l'on pourrait faire à ce reproche. Le romancier dira : « J'ai observé une famille donnée dans un village donné. J'y ai trouvé les vices et les crimes que je vous rapporte, je n'y ai pas trouvé les vertus que vous me demandez de décrire. Je n'ai pas voulu embellir mais simplement copier ce qui est ».

1. Au crayon dans la marge : « pas de Kent ».

Et nous voici acculés dans nos derniers retranchements. Dirons-nous au romancier : « Êtes-vous bien sûr d'avoir tout vu ? Avez-vous ouvert les yeux aux qualités aussi bien qu'aux défauts ? N'avez-vous pas mis beaucoup de la tristesse qui est en vous dans vos peintures ? N'avez-vous apporté ni colère ni dégoût antérieurs dans vos sévères études ? N'êtes-vous pas sans vous l'avouer, inconsciemment, un satirique autant qu'un romancier ? »

Peut-être serait-il plus juste de le combattre en lui opposant son talent même, qui est grand. Malgré lui peut-être, mais certainement, cette étude toute particulière s'est élargie : au lieu d'un paysan de la Beauce nous avons sans cesse à l'esprit le paysan, le paysan de partout avec ses caractères généraux. Au lieu d'un champ ou d'un village particulier, nous avons, le titre même du livre en fait foi, nous avons la Terre. Et comment soutenir, à moins d'être le plus irréel des écrivains, que tout en elle est mauvais ? Cette robuste nourrice dont l'auteur célèbre si bien la force et la gloire, qu'il dépeint si saine et si belle même en ses moins pittoresques recoins — produira-t-elle toujours et nécessairement des enfants corrompus, des brutes et des criminels ? Si loin qu'aient été dans l'invraisemblance les auteurs de pastorales avec leurs bergères maniérées et leurs pâtres galants, je ne sais vraiment où l'exagération est la plus grande. Pour avoir loué outre mesure les simples vertus des champs faut-il soudain passer à l'excès opposé et nier avec ces éloges excessifs les qualités certaines d'où était sortie l'idée d'un paysan idéal ?

Mais qu'importe ici le seul paysan ? C'est à l'humanité tout entière que le romancier dont nous parlons a fait son procès : à l'ouvrier des villes, au commerçant, au bourgeois pauvre ou riche, à l'homme, à la femme, à tout le monde enfin. Accusations spécieuses, fortifiées par un étalage inouï de pièces à conviction, de détails pris sur le vif, de révélations audacieuses — spécieuses toutefois car si de l'humanité on ne saurait dire trop de mal, on n'en saurait dire trop de bien non plus — et ce bien a été ou volontairement ou inconsciemment ou par simple impuissance de le voir laissé de côté avec obstination. Goneril et Régane, Buteau et Hyacinthe sont-ils plus vrais que Kent et Cordélie ?

Emile Legouis.

ZOLA EN SUÈDE

Le sujet est vaste et complexe, plus qu'on ne le penserait au premier abord. Il faudrait d'abord brosser un tableau rapide de la Suède aux environs de 1870. Trois millions d'habitants pour un pays immense où les moyens de communication commencent à peine à se développer. En littérature, règne l'Art pour l'Art. (Nous ne mêlerons pas aux querelles d'école l'olympien V. Rydberg). Un seul vrai poète : Snoilsky ; mais ce sont surtout l'académisme et le pompiérisme qui triomphent en la personne du tout-puissant critique Wirsén. Strindberg s'essaie à tous les métiers et rédige ses premiers vers. Ibsen et Björnson apportent en Suède un souffle de révolte contre institutions et conventions, le mensonge social est mis à nu avec le sérieux le plus didactique et une violence qui paraît des plus brutales. La critique s'élève contre les « grossièretés » de langage et le pessimisme des Norvégiens. Le public des théâtres, de son côté, fuit les pièces à thèse, il veut se divertir et n'accepte aucun terme inconvenant proféré sur scène. Dans les intérieurs bourgeois, on trouve communément sur les rayons de la bibliothèque Tegnér, Runeberg, les Contes de Björnson, Œhlenschlager, des romans à la Marlitt, G. Freytag à la rigueur. Quant à la presse, elle est encore dans l'enfance. Le prolétariat ouvrier n'a pas encore son mot à dire : il commence à peine à s'organiser en syndicats.

Et il est tout de suite évident que, dans la Suède d'Oscar II, Zola va tomber, s'il est permis de s'exprimer ainsi, comme un pavé dans la mare aux grenouilles. Pas tout à fait cependant, car Ibsen et Björnson y ont déjà jeté un certain nombre de pierres. C'est ce qui fera à la fois l'échec et le succès de notre auteur en Suède. Car le terrain est prêt, du moins parmi une élite intellectuelle qui accueillera ses idées avec enthousiasme. Mais par ailleurs, dans le domaine purement littéraire, cette élite restera en réalité très influencée par la forme et le tour d'esprit des Norvégiens, leur ton dogmatique de réformateurs, leur « pathos » scandinave. Zola,

lui, montre, dénude le vice plutôt qu'il ne prêche. Et encore faut-il noter que certains problèmes essentiels aux yeux des scandinaves : l'émancipation de la femme — l'individu contre la société — ne préoccupent guère Zola, qui s'attache uniquement à la peinture d'une société pourrie. Enfin : il n'y a pas encore en Suède de tradition romanesque établie. Il y a eu de grands poètes, mais le roman en arrive seulement à sa période de puberté. En France, Émile Zola succède à une longue série de romanciers ; il trouve audience auprès d'un large public, d'autant plus large que les romans paraissent généralement en feuilleton dans les journaux avant d'être vendus en librairie.

Tout ceci explique que la bataille-autour-du-nom se jouera d'abord sur un terrain extrêmement limité, entre littérateurs et critiques.

Elle s'engage véritablement en 1879. Véritablement, car le nom de Zola n'était pas, auparavant, entièrement inconnu en Scandinavie, comme le prouve la lettre suivante retrouvée dans la correspondance de Zola :

MONSIEUR, 29 sept. 1879

Veuillez accorder à un étranger, admirateur de vos ouvrages, une demi-heure de votre temps à un jour et à une heure que vous aurez la bonté de décider. Je ne veux pas vous troubler dans votre travail.

Je n'ose pas espérer que mon nom vous soit connu, bien que ce soit un nom assez connu dans le nord. Je suis un critique danois de l'école de Mr. Taine, que j'ai beaucoup vu à Paris dans ma première jeunesse. Mes travaux sont traduits en allemand et...

Moi, je vous connais depuis longtemps Monsieur. Déjà en 1870 j'ai parlé de votre livre « Mes Haines » que j'avais remarqué pendant un séjour à Paris 1867, quand peu de personnes s'occupaient de vous. En août-septembre 1879 j'ai fait trois articles dans le journal norvégien « Dagbladet » à Christiania sur vos lundis du « Bien Public » et du « Voltaire » que je me suis procuré à Copenhague.

Ainsi je ne me crois pas indigne de la faveur que je vous demande. Mille pardons du mauvais français.

Agréez, Monsieur, l'assurance de mon estime et de mon admiration.

George BRANDES.

En 1879 donc, en même temps que *Ett Dukkehjem* (Maison de Poupée), paraissent les traductions suédoises de l'*Assommoir* et d'*Une Page d'Amour*. Et quelques mois plus tard *Röda Rummet* (La Chambre Rouge) de Strindberg. L'*Assommoir* et *La Chambre Rouge* font sensation. Les pudibonds se voilent la face. L'on crie au scandale. Strindberg se fait traiter de *Zola de la Suède*.

Or, ce qualificatif (lancé par un critique du *Söndags-Nisse*, hebdomadaire humoristique) est à l'origine de la légende — à mon avis la plus curieuse — qui se soit développée en Suède autour du nom de Zola. Car Strindberg, qui n'avait encore jamais lu une ligne du romancier français (c'est du moins ce qu'il affirmera trente ans plus tard), pris de curiosité, se met à lire *L'Assommoir*, s'enflamme : et le voilà devenu l'admirateur, le disciple déclaré de Zola. Il s'intitule lui-même naturaliste, écrit des romans et des pièces naturalistes, engage par lettre ses amis à lire Zola (à Heidenstam : « Lis *L'Œuvre*. Fais-le lire à ta femme »; et encore : « Frère, si tu n'as pas lu *La Joie de Vivre* de Zola, lis-le tout de suite. Il nous y met à nu, toi et moi, surtout toi. Colossal ! »). Et le Zola suédois d'exhorter, de grouper autour de lui les jeunes écrivains... Malheureusement, ce bel enthousiasme de néophyte ne va pas tarder, avec le procès de *Giftas* (Mariés), à tourner à l'amertume et à la déception. Strindberg s'exile, abandonne ses idées radicales, ses attaquent virent à l'aigre, il se voit persécuté de toutes parts et la femme devient son principal objet de haine. Mais son admiration pour le Maître reste entière, elle ira même grandissant, car il trouve sans cesse en lui de nouveau points d'affinité (et les plus inattendus, témoin cette affirmation : « Il y a véritablement quelque chose de Dante chez ce méridional, ce poète de la haine, forte et authentique...»), et malgré ses contradictions intimes, ce que l'on a coutume d'appeler sa conversion, ses nouveaux attachements, cette dévotion persistera jusqu'à la fin de sa vie. En 1887-88, il écrit à Zola à plusieurs reprises, et notamment pour lui demander son avis sur *Fadren* (Le Père), qui va être joué à Paris. Zola lui répond en termes assez flatteurs pour que la lettre puisse servir de préface à l'édition française du drame, ce dont Strindberg est extrêmement fier. Or, c'est cette même année que Strindberg, sur les conseils de Brandès, lit le livre de Nietzsche sur Wagner. Enthousiasmé par cette lecture, qui lui révèle celui qui sera sa seconde idole, Strindberg écrit à Nietzsche... et il ne trouve rien de mieux que de lui envoyer la réponse de Zola ! Nietzsche, pour qui le Français incarnait « Die Freude zu stinken », en fait des gorges chaudes, mais il ne parviendra pas à ébranler Strindberg dans son admiration ; les échanges de vues des deux hommes seront d'ailleurs très vite interrompus par l'attaque de folie qui terrassera Nietzsche à la fin de cette même année. C'est Strindberg qui recevra les deux dernières lettres signées « Nietzsche Caesar » et « Der Gekreuzigte »...

C'est durant cette même année 1888 toujours, que Strindberg

achève *Fröken Julie* (Mademoiselle Julie) et *Fordringsägare* (Créanciers) ; il est encore en pleine période naturaliste, mais la rencontre spirituelle avec Nietzsche va orienter le cours de ses pensées dans une autre direction. Il trouve en effet en lui la justification de sa manie de la persécution, il est le surhomme envié des petits, le solitaire, le martyre. Et c'est là que nous en arrivons au plus curieux : c'est que malgré l'influence du philosophe allemand, il se sent plus que jamais le frère spirituel de Zola, lui aussi prophète, lui aussi seul devant la foule qui l'insulte, lui aussi couvert de boue. Émile Zola se présentera, dit-on, 37 fois à l'Académie Française : autant d'échecs. Après l'un de ces échecs, il déclara au reporter du *Temps* qu'il était un « paria ». Or Strindberg se sent lui-même un paria, c'est un mot pour lequel il montre une prédilection marquée. Et sans doute tressaille-t-il, le Zola suédois, quand en Allemagne on qualifie sa *Mademoiselle Julie* de « Schmutzhaufen » : chanson connue ! C'est à lui-même autant qu'à Zola qu'il pense lorsqu'il écrit : « Et il a un autre défaut, ce Zola, c'est d'avoir trop grandi. Les jeunes ont commencé par l'adorer, peu à peu sa puissance leur est devenue une gêne, et ils l'ont détrôné... Et les vieux ont crucifié le solitaire et préféré donner la liberté — et quelle liberté ! — à Barrabas, le frivole Maupassant. »

On voit que Strindberg n'est pas loin de tirer un parallèle entre Zola et... le Christ ! der Gekreuzigte. Idée qui lui est si chère qu'il y reviendra dans un article intitulé *Les Barrabas* (dans *Vivisections*, 1893-94) et rédigé en français :

> Les Juifs préfèreraient le bandit reconnu à l'innocent profète.
>
> Les bourgeois Parisiens inventèrent leur Georges Ohnet afin d'être débarrassés de Zola.
>
> Les dames Parisiennes créèrent le débile Bourget en rejetant le fort Zola.
>
> Les radicaux nommèrent leur Claretie comme chef de la Comédie Française et les conservateurs le transportèrent à l'Académie, tandis que Zola...
>
> Si l'on interroge les Juifs, les bourgeois, les dames, les décavés, les radicaux, les conservateurs : comment cela ? Ils ne répondiraient rien. Mais moi je réponds : parce que les petits abhorrent les grands. L'existence du grand homme est un outrage permanent pour les petits !
>
> Une question à côté. Croient-ils vraiment les bourgeois que leur Ohnet surpasse notre Zola. Pour sûr !
>
> L'autre jour un clown très célèbre m'a avoué que ce fut plus difficile de faire des bouffonneries que de faire « du sérieux ». Il se classait au-dessus des vrais comédiens !

Un sculpteur en bâtiments a prétendu devant moi que son art fût plus difficile que celle du sculpteur.

Moi ! — et les autres ! L'instinct de conservation du moi !

Evidemment leur Ohnet leur est plus fort que le Zola de l'Europe, de l'Amérique, de l'Asie, de l'Afrique et de l'Australie.

Toujours est-il que le nom seul de Zola est devenu pour lui synonyme de surhomme (en pleine crise d'*Inferno*, quand il se sent guetté de toutes parts par les « puissances », ne se proposera-t-il pas comme le « Zola de l'occultisme » ?)... Mais on peut se demander en vérité si Strindberg en serait parvenu à des conclusions aussi surprenantes, s'il était resté en Suède après le procès de *Giftas* ?

Quoiqu'il en soit, lui parti à l'étranger, le groupe des « naturalistes » suédois, *La jeune Suède*, qui avait commencé au lendemain de 1880 à travailler dans l'enthousiasme, connaît à son tour le désarroi devant l'opposition des bien-pensants. En réalité, ils ne sont pas mûrs pour une grande œuvre : la littérature de l'époque est presque illisible aujourd'hui : recueils de nouvelles, ouvrages de débat, plats et sans souffle. On y sent le découragement latent. Les féministes seules manifestent une activité énergique. Geijerstam, qui fait figure de chef d'école après le départ de Strindberg, a plus d'étoffe que les autres, mais il est loin d'être une force littéraire. Cependant, il est plein de la plus profonde dévotion pour le Maître, entendez Zola, et il parcourt la Suède pour propager la bonne parole : c'est dire qu'il fait des tournées de conférences sur Zola et le naturalisme. Strindberg résume somme toute assez bien la situation lorsqu'il écrit à Brandès : « La jeune Suède est un ramassis d'êtres asexués, de castrats et de vaniteux, qui s'exercent à écrire en vue de l'Académie et se retranchent derrière un terme d'esthétique, malheureusement lancé par Zola : analyse... Qu'est-ce en fait que Geijerstam ? Ce n'est même pas un talent et maintenant c'est lui qui porte la bannière. »

Or, en 1890 paraît un opuscule intitulé *Renaissance* qui, par ses attaques contre ce que l'auteur — Heidenstam — appelle « le réalisme de cordonnier », déchaîne à nouveau la polémique dans les milieux littéraires suédois, mais c'est une tempête dans un verre d'eau déjà trouble. Apparemment, c'est l'étendard de la révolte levé contre le naturalisme ; en fait, il ne s'agit pas là d'une réaction brutale, mais plutôt du terme d'une crise de croissance. Zola n'aura été pour la génération de 1880-90 qu'un monstre sacré, que l'on admire de loin sans trop oser s'en approcher, et non

vraiment un maître. Il sera peut-être paradoxal de dire qu'il a été le maître de la génération de 1890, romantique, nationaliste et symboliste. Et pourtant nous le trouvons bien plus présent dans les grandes œuvres de cette époque que dans les œuvres attardées des naturalistes. Dans une lettre à Brandès où il s'élève contre l'imitation des Norvégiens, « peuple de paysans démocrates », Heidenstam écrit : « Il y a en nous, Suédois, une force imaginative qu'une imitation naturaliste sans génie ne peut satisfaire. Nul ne peut plus que moi admirer le grand, le puissant Zola, mais le naturalisme plat, sans génie, plébéien, à bon marché de chez nous me semble insupportable... » Bien avant 1890 d'ailleurs, le lucide, le passionné, l'ondoyant Brandès avait fait le point dans son célèbre article sur Zola. Ce n'est plus l'homme à la théorie, l'homme au lorgnon, penché sur les « documents humains » que Brandès voit et exalte en Zola, mais le poète épique, le brasseur de foules, le peintre de fresques monumentales, le symphoniste, le symboliste qui anime et magnifie les objets inanimés... : le romantique en un mot ! « Le coin de nature dont parle Zola, écrit Brandès, mais c'est tout un monde » et à propos de l'oie, personnage principal du festin gargantuesque de *L'Assommoir*, il remarque, non sans humour, que « l'on n'en aurait pas dit davantage, si ç'avait été un éléphant. » Et le poète Fröding reprendra à son compte le même thème dans son bel article sur *La Bête Humaine*, associant au nom de Zola ceux de romantiques de plus pure roche : Hugo, E. T. A. Hofmann, Bulwer Lytton, et même Andersen ! En somme, c'est Flaubert disant à Zola : « Je maintiens que vous êtes un joli romantique. »

Mais, tandis que la légende va son train parmi les coteries littéraires et les cercles d'initiés, que Strindberg et Heidenstam fument force cigares et boivent force verres de vin de Moselle en portant aux nues *La Faute de l'Abbé Mouret*, les échos de toutes ces discussions parviennent-ils aux oreilles du Suédois moyen qui lit tout bonnement son *Svenska Dagbladet* ? Connaît-il seulement le nom de Zola ? Qu'en lit-il ? Quelle idée peut-il s'en faire ?

A ces questions, l'on ne peut évidemment répondre que de façon approximative. Affiches de théâtre, journaux, devantures de librairies nous renseignent à peu près. Entre 1879 et 1910 ont paru 49 ouvrages de traduction — y compris quelques rééditions — soit plus d'un volume par an. Il y a eu, jusqu'en 1946, 9 rééditions de *L'Assommoir*, 7 de *Nana*, 5 de *Germinal*, 3 ou 4 de *La Débâcle*, *Thérèse Raquin*, *L'Argent*. Les livres sortent avec une régularité qui confond, avec dans les dernières années du XIX^e siè-

cle, une accélération de rythme. Un roman est à peine paru en France que la traduction suédoise est prête, car Zola envoie chapitre après chapitre à ses éditeurs suédois. Si l'on songe que *Madame Bovary* (1857) n'a été traduite qu'en 1884 et les six premiers tomes de *La Comédie Humaine*, après quelques traductions sporadiques, de 1898 à 1902, il faut bien donner raison à Geijerstam, lorsqu'il affirme qu'Émile Zola est beaucoup lu en Suède (même si l'on tire à 2.000 exemplaires seulement, chiffre qui n'a guère varié jusqu'à nos jours). Mais, ajoute-t-il, il n'est pas « comme il faut » de le lire. Quand Bonnier, en effet, voudra, après la mort de Zola, lancer une édition populaire des romans sociaux de Zola, le *Göteborgs Handels-och-Sjöfartstidning* (journal de Gothembourg, pourtant bien disposé), s'exclamera : « *Nana* comme lecture populaire n'est pas autre chose que de la pornographie déguisée. » De semblables réflexions, autant que le langage éloquent des chiffres et des dates, suffisent à nous éclairer et il est très probable que Zola fut en Suède, pour son époque, l'auteur à scandale dont on lit un roman en cachette en y cherchant les passages croustillants. Aujourd'hui encore, le lecteur moyen qui lit un ou deux romans isolés et qui ne connaît pas le propos véritable de l'auteur — peindre une société pourrie sous un régime politique abhorré et aboli, le Second Empire — ne retiendra de sa lecture que l'accidentel et ne distinguera pas le fil conducteur qui donne son sens profond à l'œuvre tout entière.

C'est surtout au début de sa vogue que le nom de Zola rend un son de mauvais aloi, qui trouve un large écho dans les journaux. Un long article du *Dagens Nyheter* écrit au lendemain de la première de *Nana* à Paris, ridiculise ce « mauvais mélodrame » et ne ménage pas son naturalisme outrancier.

Avec le naturalisme au théâtre, d'ailleurs, le public de Stockholm n'avait pas tardé à faire connaissance. Une fois de plus, on reste surpris de la rapidité avec laquelle Zola est introduit en Suède. Tandis que *Ruy Blas* aura sa première à Stockholm en 1890, que *Mademoiselle Julie* ne sera jouée qu'en 1906, *L'Assommoir*, présenté à Paris en 1879, est, dès 1880, joué à Södra Teater pendant trois semaines. Salle comble tous les soirs. *L'Assommoir* se révèle comme un grand succès théâtral, il connaîtra plusieurs reprises, sera joué par une troupe danoise en tournées dans les campagnes. *Thérèse Raquin* est également montée à Stockholm, Upsal, Gothembourg, etc.

Et pendant cette vingtaine d'années, qui s'étendent de *L'Assommoir* à la mort de Zola, la presse ne cessera de s'occuper de

Zola, de rendre compte de ses livres, annonçant leur parution prochaine dans l'original ou en traduction, analysant — d'une plume acerbe ou élogieuse — ses romans, de commenter ses faits et gestes, de publier des interviews. Peu à peu le vrai visage de l'écrivain apparaît : des articles entiers sont consacrés à ses méthodes de travail, à son genre de vie. L'auteur des « sensations-böcker » disparaît derrière le travailleur entouré de notes, qui a pour devise « nulla dies sine linea », le bourgeois cossu qui mène la plus régulière des existences dans les murs de son hôtel particulier de la rue de Bruxelles ou de sa riche villa de Médan, le nerveux timide qui souffre de douleurs d'estomac et ne sait pas parler en public, l'amateur de bicyclette, que sais-je encore ; et enfin, au moment de l'affaire Dreyfus — qui soulève en Suède un fort et quasi unanime courant d'opinion en sa faveur — le redresseur de torts, le défenseur des justes et des opprimés, l'idéaliste en un mot. Tant d'images différentes, qui tendent à effacer les traits du Zola légendaire se complaisant sur son tas d'immondices. En tout, plus de 600 articles qui lui furent consacrés dans journaux et revues en l'espace de ces vingt années.

De cet éventail de journaux et quotidiens, je ne veux pour terminer retenir qu'un titre : celui du *Social-Demokraten*, organe des masses ouvrières. L'apparition du S. D. sur le marché suédois en 1886 marque le grand événement social et politique qui domine l'histoire de la Suède moderne, la formation du parti social-démocrate. Il faut au mouvement naissant un prophète et un poète. Dès les premiers numéros, le S. D. salue en Strindberg le rénovateur littéraire, dont la grande voix déchaîne la tempête, le révolutionnaire combattant pour les idées nouvelles, la victime des bourgeois et des capitalistes qui l'ont condamné à l'exil. Mais c'est surtout l'homme du naturalisme : Émile Zola, que le S. D. porte aux nues à travers Strindberg : « Les poètes et les philosophes en étaient arrivés à cette conclusion que les hommes ne pouvaient plus se nourrir de poèmes fantastiques et de faux systèmes philosophiques, mais qu'ils aspiraient à la nature et à la vérité. Or cette nature n'était pas à chercher chez les bourgeois ni dans les classes hypercultivées de la société, car celles-ci étaient asphyxiées par l'artificiel, mais bien plutôt chez les incultes, les rustres, les simples — chez les ouvriers, le prolétariat. C'est pourquoi le père, le maître de ce nouveau mouvement littéraire, Émile Zola, a tiré ses héros et ses types, sa langue et ses tendances, des plus basses classes de la société, là ou la nature s'est le mieux conservée à travers les siècles. Le réalisme littéraire est donc dans son essence

un triomphe du prolétariat, le naturalisme un prédécesseur de la social-démocratie — bien qu'il ait chez nous en Suède dégénéré pendant ces dernières années et que les éditeurs en aient fait de la littérature pour bourgeois. » L'auteur de l'article semble oublier — ou ignorer — que Zola à cette époque commence à peine à s'intéresser aux problèmes sociaux : « Je n'entends pas être socialiste, mais simplement observateur et artiste. » *L'Assommoir* par exemple, si le roman a le mérite et l'originalité de peindre un milieu ouvrier, est loin d'avoir été écrit à la défense du prolétariat.

Ainsi donc, voilà Zola proclamé champion de la cause socialiste et poète du prolétariat, face à face avec cette bourgeoisie qui est seule à connaître ses œuvres et à en juger ! La rédaction du journal mène une active propagande en sa faveur. Lorsqu'elle dresse en 1887 la liste des ouvrages essentiels qui doivent constituer un fonds de bibliothèque populaire, « *L'Assommoir*, *Germinal* entre autres » trouvent leur place à côté de Darwin, Stuart Mill, Dostoïewski, Ibsen, Spencer, Buckle... En 1888, paraissent encore en feuilleton des extraits de *Germinal*, un conte, puis un passage de *L'Argent*, « ouvrage qui ne doit pas manquer dans une bibliothèque ouvrière », déclare le commentateur, etc...

Nous aurons vu le nom de Zola rapproché de ceux de Dante, Hugo, Andersen et Jésus-Christ. Un rédacteur du S. D. ira jusqu'à écrire : « Si Homère avait vécu sous le Second Empire, il n'aurait pas chanté *L'Iliade*, mais aurait écrit *Nana* — ou *Germinal*. » S'il est vrai que, selon saint Paul, le poète doit être un prophète, c'est bien sous cet aspect que Zola apparaît aux yeux du prolétariat suédois. L'auréole du martyre lui sera finalement apportée par l'affaire Dreyfus, et le S. D. ne manque pas de l'élever dans une apothéose dernière... aux côtés de Voltaire. Le journal publie un poème composé pour la circonstance, dont voici, dans une traduction quasi littérale, la dernière strophe :

> Zola a parlé. Comme en écho, sa voix a résonné
> tel le rugissement du lion aux temps de la dictature.
> Zola a parlé. Il a mis toute son âme
> dans les mots les plus amers qu'il ait jamais écrits
> « Guerre au mensonge ! » a-t-il toujours clamé.
> Et maintenant, quittant sa table de travail il s'élance au combat...

Le *Dagens Nyheter* écrivait au lendemain de la mort d'Émile Zola : « Si la génération suivante doit lui élever une statue, Zola lui paraîtra peut-être plus grand qu'il ne nous paraît. Il en sera

de lui comme de Balzac. Il grandira avec la distance. Mais c'est vrai — il y a peu de chances qu'à ce moment il existe un Rodin. Car il ne naît pas un Rodin tous les cent ans... Mais s'il en existe alors un, il taillera une statue de Zola de dimensions surhumaines, un être de rêve jailli d'un bloc gigantesque. » Le nouveau Rodin n'est pas venu, mais le bloc est là, intact. Et après tout, ne vaut-il pas mieux laisser le géant à sa gangue de légendes ? Qu'il soit encore discuté, négligé des uns, admiré des autres, que les bibliothèques de prêt soient obligées de remplacer régulièrement les volumes défraîchis à force d'être lus et relus, n'est-ce pas la meilleure preuve, comme le disait un article paru en septembre 1952 dans le même *Dagens Nyheter*, que : « Zola n'est pas mort » ? [1]

Michèle Cazaux.

1. Extrait d'une conférence présentée à l'Institut Français de Stockholm à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Zola, sous le titre *Légende de Zola*.

NOTES ET DOCUMENTS

ZOLA EN ITALIE

ZOLA ET DE SANCTIS

Il y a une trentaine d'années, l'auteur d'un ouvrage sur Zola [1], étudiant le rayonnement de son œuvre, signalait son influence dans les pays anglo-saxons, en Allemagne, en Autriche, en Roumanie, en Grèce, en Russie, en Espagne, en Extrême-Orient même, et ne disait pas un mot de l'Italie.

Le sujet est pourtant vaste, et présente des aspects multiples : on pourrait, par exemple, apprécier la pénétration de l'œuvre à travers le nombre et la qualité des traductions qui en furent faites, surtout à partir de 1880 ; on a étudié, soit d'après les notes de Zola lui-même [2], soit d'après la presse italienne [3], le voyage que l'écrivain fit en Italie en 1894, les amitiés qu'il y noua, le profit qu'il en tira ; nous avons essayé de rappeler, à propos du vérisme [4], les principaux témoignages de l'influence exercée par Zola sur les narrateurs italiens du XIX^e^ siècle finissant, ainsi que les plus importantes réactions de la critique du temps. En attendant l'étude d'ensemble que nous voudrions donner sur ce sujet, il ne s'agira ici que d'un aspect limité : l'attitude de Francesco de Sanctis à l'égard de l'œuvre et de la théorie de Zola. Le grand critique napolitain fut, en effet, avec Luigi Capuana, le seul théoricien de l'époque vériste ; il a suivi avec attention le développement du naturalisme de Zola : l'évolution de cette attitude nous a paru intéressante à observer, en tant que représentative de celle de l'opinion générale.

Quand le nom de Balzac cesse d'être le centre de gravité de la critique et de la polémique littéraire en Italie [5], celui de Zola recueille ce lourd et brillant héritage. Et le plus grand romancier français de l'époque est introduit par le plus grand critique italien contemporain,

1. A. Baillot, *Emile Zola, l'homme, le penseur, le critique*, Paris, 1924.
2. René Ternois, *Les Amitiés romaines de Zola*, *R. L. C.*, 1947.
3. P. Arrighi, *Zola à Rome*, *R. L. C.*, 1928. *Zola à Naples*, *Etudes italiennes*, 1932.
4. *Le vérisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin, 1937.
5. Cf. P. Arrighi, *Balzac et l'Italie*, *R. L. C.*, 1950.

le plus grand, sans doute, de tous les temps, avant Benedetto Croce.

Si, dans ses premières leçons de littérature [1], de Sanctis paraît partager contre les « romanciers corrupteurs » la prévention des critiques hostiles à Balzac, il tend de plus en plus par la suite, et en grande partie sous l'influence de Hegel [2], à admettre qu'il faut « naturaliser l'art » [3], associer imagination et observation, rapprocher l'art du peuple, le libérer par rapport à la morale, tenir compte de la science en évitant toute outrance, celle-ci ne pouvant être admise par son esprit pondéré.

Mais de plus en plus le mouvement positiviste entraîne de Sanctis. Alors il combat, comme Carducci, la « maladie de l'idéal » [4] et, à propos du *Pétrarque* d'Alfred Mézières, il écrit [5] un véritable manifeste qui inaugure, comme le dira Croce [6], la polémique en faveur du réalisme. Dans son *Histoire de la littérature italienne*, composée de 1869 à 1871, nous le voyons, à propos de l'*Enfer* de Dante, et en opposition avec Gioberti [7], faire écho tardivement à la Préface de *Cromwell* pour affirmer la valeur esthétique du laid, élément nécessaire de contraste et d'équilibre dans l'art comme dans la vie. C'est cet équilibre qui fait, par exemple, la valeur des *Promessi Sposi* [8] à propos desquels il parle pour la première fois de *réalisme*. En 1872 encore, dans une conférence sur *la Science et la vie* [9], il saluait avec satisfaction la pénétration croissante de la science dans la vie intellectuelle.

De Sanctis se trouvait donc préparé, sinon à accueillir favorablement, du moins à examiner avec compréhension et intérêt, en 1877, le roman naturaliste sous la forme que lui avait donnée Zola. Disons d'ailleurs que l'Italie avait déjà, à cette date, amorcé son mouvement vers le vérisme : Verga avait, en 1874, marqué sa « conversion » avec *Nedda* [10] et Capuana avait écrit plusieurs nouvelles reflétant l'influence de Zola [11].

Les onze articles de de Sanctis publiés par le quotidien *Roma* de Naples pendant le second semestre de 1877 et reproduits ensuite dans les *Nuovi Saggi critici* sous le titre général de *Studio sopra Emilio Zola*, sont, sur notre écrivain, un des plus importants documents de la critique italienne. Malheureusement ils s'arrêtent assez brusquement sur un examen du *Ventre de Paris* et n'aboutissent pas à une conclusion d'ensemble. De Sanctis n'y analyse pas à proprement parler, sauf pour

1. Cf. B. Croce, *Le lezioni di letteratura di F. de S. dal 1839 al 1848*, *La Critica*, 1916.
2. Cf. *Le vérisme*, ... p. 224.
3. Formule de Montaigne qu'il reprend à propos de Lamartine *(Saggi critici)*, éd. Trèves, t. II.
4. A propos du poème *Armando* de Prati, *Nuova Antologia*, juillet 1868 ; puis *Saggi critici*.
5. *Nuova Antologia*, sept. 1868 ; puis *Nuovi Saggi critici*.
6. Préf. au *Saggio sul Petrarca*, citée dans les *Saggi critici*, éd. cit., t. III.
7. *Del Bello*, Venise, 1841.
8. Cours professé à Naples en 1871-1872, résumés reproduits par B. Croce dans les *Scritti vari di F. de S.*, Naples, 1898.
9. Naples, 1872 ; puis dans les *Scriti vari*, éd. cit., t. II et dans les *Saggi critici*, vol. III.
10. Cf. *Le vérisme...*, en particulier chap. I et III de la 2e partie.
11. Cf. *op. cit.*, 2e partie, chap. I.

la *Curée* et le *Ventre de Paris*, les romans du cycle — alors incomplet — des *Rougon-Macquart*, mais il groupe ses observations autour de quelques centres d'intérêt : art, idéal, réalisme, milieu, hérédité...

Dès les premières lignes du premier article (*La corruzione politica*), synthèse de l'atmosphère des romans étudiés, faite par un écrivain qui était en même temps un homme politique, ce qui lui permet d'insérer dans son tableau des observations personnelles, nous voyons sur quel plan il situera de préférence son examen : corruption politique, sociale, naturelle, affairisme, esprit de jouissance, gains illicites, « milieu » en somme, selon le terme naturaliste : tel est le champ d'observation de Zola. D'ailleurs, de Sanctis montre bien (4e article) que, autant que l'*ambiente*, Zola aime peindre les individus qui s'y meuvent ; et mieux encore, que ce qui intéresse le romancier, c'est, plus que l'histoire, la genèse et le développement des événements ; c'est cette exigence qui entraîne son adhésion au principe de l'hérédité naturelle, vrai « cheval de bataille »... Cette corruption, Zola, « peintre inexorable », l'étudie, non plus en psychologue, comme Balzac par exemple, mais, tenant compte de la transformation subie par l'art, en disciple de la science moderne pour laquelle « la psychologie devient physiologie, le caractère devient tempérament, vertus et vices sont de bons ou de mauvais instincts, des phénomènes naturels imprimés dans les protubérances du crâne et dans les traits de la physionomie. « Cette vaste corruption politique et sociale ne le blesse pas, ne le dégoûte pas ; au contraire, elle l'attire, comme matière d'étude et de science ; il s'y plonge avec l'estomac à toute épreuve d'un étudiant en médecine qui se tient au milieu des cadavres comme dans un jardin embaumé. » (3e article).

Voilà par quoi, avant tout examen de détail, l'œuvre de Zola devait intéresser de Sanctis. Lui qui avait déclaré en 1855 : « Là où s'étend la science, la poésie se retire »[1] constate maintenant, avec plaisir, la double fidélité de Zola à l'idée d'évolution, de « devenir », développée par son maître Hegel, et à l'esprit positiviste et scientifique du siècle, qui l'avait lui-même conquis, on l'a vu.

Un des mérites essentiels de de Sanctis dans cette étude consiste en effet à bien situer Zola dans l'évolution du roman européen, évolution correspondant à celle des connaissances scientifiques et des systèmes philosophiques. Reprenant une observation exprimée déjà, entre autres, par Vigny [2], de Sanctis constate que les deux tendances du roman au XIXe siècle aboutissent, l'une au roman psychologique, étude de l'homme, l'autre au roman historique, étude du milieu. Le génie d'un Manzoni réussit la fusion des deux tendances en un « réalisme » de bon aloi, qui arrache l'homme à son isolement abstrait et « le replace dans la réalité de sa nature psychologique et de son milieu historique ». Mais ces réalistes du roman historique sont encore guidés par une finalité (patriotique, libérale, religieuse), « beau défaut » qui déforme leur vision, et fait, par

1. A propos du poème de Leopardi, *Alla sua Donna* ; cf. *Saggi critici*, t. I.
2. *Réflexions sur la vérité dans l'Art.* Préf. à *Cinq-Mars.*

exemple, de la Lucia des *Promessi Sposi* une figure sympathique, certes, mais conventionnellement idéale, tandis que la Miette de Zola est vraie. L'un, sous des formes réelles, est un idéaliste ; l'autre, sous des formes idéales, est un réaliste. L'idéal, chez lui, est expliqué, mis à sa place. » (6e article).

L'idéal conventionnel a provoqué, selon de Sanctis, la réaction constituée par le prétendu « vérisme » ou réalisme outrancier, unilatéral, dépravation et négation de l'art [1]. Zola, lui, représente à la fois la tradition et le progrès, c'est-à-dire l'art, puisqu'il « perfectionne le roman psychologique et le roman historique en les « réalisant » encore mieux dans son roman physiologique » :

« Il est parvenu à combler une lacune dans l'étude critique de l'homme, en ajoutant à l'élément psychologique et historique les facteurs naturels qui donnent naissance aux phénomènes psychologiques eux-mêmes et dont l'action collective forme le milieu historique » [2].

Voilà le véritable réalisme, celui qui, « supposant un état supérieur de culture..., est la gloire de la société moderne. De même qu'il a tiré la philosophie des abstractions et des imaginations, il a tiré aujourd'hui l'art du traditionnel, du conventionnel ; il l'a rapproché de la nature et de l'histoire » [3].

Sur la question si controversée de la moralité dans l'art, de Sanctis pense que la méditation sur les grandes plaies sociales, que nous impose un peintre réaliste, est le premier pas vers le remède et la guérison. Il affirme (7e article) que l'apparente impassibilité de Zola produit plus d'effet — et un effet plus salutaire — que les interventions d'un Eugène Sue, par exemple, chez qui « les faits semblent imaginés pour démontrer et corriger, et ne gagnent pas votre confiance ». Zola, lui, n'a pas de finalités, pas de tendances personnelles ; il ne veut rien démontrer, il veut représenter d'après nature ; hors du récit il n'y a que le récit, la confiance du lecteur est entière, l'illusion est parfaite, et, si le but est atteint, si votre sens moral, si votre sentiment de l'idéal, fustigé jusqu'au sang, se réveille et crie, on dirait une impression naturelle des choses, à laquelle l'auteur demeure étranger.

Il y a donc un idéal qui palpite sous l'apparente froideur de Zola, sous son extérieure impassibilité de vivisecteur, sous la crudité de ses peintures. Cela est plus moral, plus bienfaisant que l'hypocrisie de la vertu. Rappelant l'utilité sociale des ilotes ivres, de Sanctis prend nettement parti en faveur d'une salutaire franchise. Il le fait en des termes qui rappellent ceux de Gautier dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin*, de Verga dans celle d'*Eva* [4] : « Les gens délicats crient :

1. A ce moment-là, d'ailleurs, le vérisme proprement dit n'avait pas encore donné ses plus beaux fruits.
2. 6e article : *l'Artista*.
3. 7e article : *l'Ideale di Zola*.
4. Cf. *Le vérisme...*, p. 171.

« Quelle horreur ! Zola est un immoral ! » Et ils ferment les yeux et froncent les narines... Rassurez-vous, braves gens, et ne jouons plus à cache-cache : la parole doit être non pas un masque, mais un fer rouge » *(marchio e non maschera)*. Et il ajoute : « Plus le tableau est d'une laideur bestiale, plus se révolte et réagit en nous la conscience humaine, l'idéal »[1]. Avec une certaine subtilité, de Sanctis différencie chez Zola *idéal* et *idéalisme*, désignant par ce dernier terme la faculté architecturale et logique de construction d'un monde idéal. C'est là, selon lui, qu'est la thèse, donc le défaut : « non pas excès de réalisme, mais bien idéalisme excessif. Car, opérant avec une conscience parfaite de son *idée*, son roman n'est pas une reproduction du processus naturel, avec ces inconséquences, variétés, déviations et distractions qu'offre l'histoire, mais une construction mentale ou typique. » (9e article).

A côté de cet idéalisme, le réalisme de Zola est encore plus net, plus conscient, plus profond, né de ses facultés d'observation et de sa préparation scientifique. Le critique doit reconnaître que cela entraîne parfois un certain abus descriptif, qui lasse le lecteur. En tout cas l'originalité de Zola réside dans ses facultés de représentation artistique qui lui permettent de fondre dans le creuset de l'imagination et du sentiment les produits bruts d'une observation minutieuse. C'est ce que de Sanctis résume dans une heureuse formule : « Zola est réaliste comme un savant, idéaliste comme un poète », c'est-à-dire, en définitive, artiste souverain :

« Les artistes sont de grands magiciens qui rendent les objets légers comme des ombres, se les approprient, en font des créatures de leur imagination et de leur impression. Le réel n'est que la matière première, transformée par cette industrie que l'on appelle l'art ; il peut constituer une base, jamais un édifice. L'art en était arrivé à transformer cette base elle-même en créant une vie factice et fantaisiste où l'on ne reconnaissait plus le réel. Le progrès, aujourd'hui, consiste en ceci : le réel s'est posé comme fait et comme science, il veut être respecté même par l'art... Tel est le réalisme de Zola. Mais avec cela on n'est pas encore un artiste. Ce qui fait de lui un artiste, c'est son vif sentiment de l'idéal humain, sa puissante imagination constructrice et représentative »[2].

De Sanctis, nous l'avons rappelé, appréciait en Zola le fidélité aux théories scientifiques alors nouvelles : lutte pour l'existence, sélection naturelle, adaptation au milieu, hérédité... Sur ce dernier point toutefois (et c'est là un des exemples de l'objectivité de ses jugements), le critique avoue que, indiscutable en soi, ce principe devient une idée fixe abusive puisqu'elle ne tient pas compte des exceptions, des « excentricités » de la vie. Il condamne également la prétention à vouloir mettre partout de la physiologie, à tout vouloir considérer sous l'angle du clinicien, avec *l'occhio medico*. Enfin et surtout, Zola oublie trop

1. 7e article.
2. Fin du 9e article : *La facoltà ideali di Zola*.

souvent, selon lui, que le lecteur se perd dans les généalogies compliquées des Rougon-Macquart et préfère lire chaque roman isolément ; qu'il ne demande pas d'explications scientifiques (plus clairement exposées, s'il les désire, dans un traité) mais exige seulement une représentation fidèle et vivante des faits. En somme, pour goûter l'art de Zola, il faut oublier sa thèse. « L'instinct artistique nous porte à considérer l'actuel, le présent ; les origines, nous les laissons à l'archéologie ». De Sanctis fait à ce propos une délicate comparaison :

« Voici devant moi une jeune fille sympathique, pleine de grâce. Mes yeux se fixent dans ses yeux noirs et doux, mon cœur palpite ; et vous voulez m'expliquer en elle son père, sa mère, sa grand'mère. Mais, pour l'amour de Dieu, retirez-vous : laissez-moi considérer et aimer cette chère créature. Qu'importe, à son égard, tout votre univers ? Que m'importe toute votre science ? Tel est l'amour ; tel est l'art »[1].

En 1877, c'est donc à la fois avec un préjugé favorable et un réel effort d'objectivité que de Sanctis examine l'œuvre de Zola. Au cours de son étude (2e, 3e et 8e articles) il avait accordé de rapides mentions à l'*Assommoir*, publié chez Charpentier en 1877 après avoir paru en feuilleton dans le *Bien Public*. Il avait également, on l'a vu, fait allusion au vérisme comme à une forme outrancière du réalisme. Or le roman de Zola et le mouvement italien de ce nom devaient, précisément en cette année 1877, se trouver associés de la façon la plus défavorable. En effet, dans le domaine du roman, Cesare Tronconi [2] faisait scandale ; dans celui de la poésie, Lorenzo Stecchetti [3] provoquait, par les hardiesses de ses *Postuma*, une violente polémique. Les vieilles indignations se réveillent alors, les vieux arguments de l'austérité sont repris, les deux noms honnis sont associés à celui de Zola dans la même réprobation, car il est plus facile à l'amour-propre national de réaliser l'accord sur une influence jugée néfaste que de reconnaître une influence qui ne l'est pas... Giuseppe Chiarini, se faisant, un quart de siècle plus tard, le biographe de son ami Carducci [4] et évoquant cette date cruciale de 1877, donne le ton des polémiques d'alors. Les années n'apportent pas toujours la sérénité :

« C'était l'époque où les *porcherie* des romans de Zola, plus encore qu'elles n'étaient pardonnées à l'auteur eu égard à son art, lui valaient admirateurs et lecteurs... Aujourd'hui, en Italie, disait un de mes amis, en parlant des poésies de Guerrini (Stecchetti), pour les « crevés » il faut ce genre » [5].

L'ami en question, qui parlait sur ce ton véhément et trivial, était

1. 5e article : *l'Idea di Zola*.
2. Cf. *Le vérisme...*, pp. 179-198.
3. Cf. P. Arrighi, *La poésie vériste en Italie*, Boivin, 1937, pp. 66-106.
4. *Memorie della vita di G. Carducci*, Florence, 1903.
5. *Op. cit.*, p. 204.

Carducci lui-même, dans une lettre du 26 juillet 1877, adressée précisément à Chiarini [1].

Revenons à l'*Assommoir*. Il avait eu, en 1879, deux traductions italiennes : celle de Petrocchi et Standaert [2] et celle de Rocco [3] ; il avait été signalé favorablement par Eugenio Cameroni dans un feuilleton du *Sole* ; dès sa publication il avait été appelé par Parodi, dans l'*Illustrazione Italiana* [4], « le chef-d'œuvre d'un homme de génie » ; et Luigi Capuana [5] avait fait sur ce roman des remarques analogues à celles que de Sanctis avait appliquées à l'ensemble de l'œuvre :

« L'impression que l'on éprouve à la lecture est vraiment extraordinaire. L'œuvre d'art disparaît. On vit la vie de ces gens, on se sent corrompre avec eux. Car le *réalisme* de Zola (employons donc ce vilain mot) n'est pas précisément celui qu'entendent les réalistes de propos délibéré. Du détail, de la couleur, des minuties, il ne se sert pas pour un but purement extérieur, mais seulement parce que tout cela lui sert à faire pénétrer le lecteur dans l'intimité de ses personnages... En effet il ne reste pas indifférent, froid ou ironique et moqueur, comme par exemple Flaubert, devant le sujet de son étude ; au contraire, il en est touché, ému. La sensation ne demeure pas en lui au simple stade de la sensation : elle s'élève, se purifie, devient sentiment, poésie » [2].

Dans l'ensemble, toutefois, la critique italienne se montrait moins favorable. Si défendre Tronconi et Stecchetti paraissait difficile, admirer Zola, c'était désormais prendre parti pour cette nouvelle école de corruption : de Sanctis dut alors relire plus attentivement l'*Assommoir*. Et le 15 juin 1879 il consacrait au roman discuté une conférence qu'il fit au « Circolo filologico » de Naples par lui fondé [7].

Cette conférence représente un revirement à peu près total. La plupart des points examinés en 1877 y sont repris, mais avec une circonspection accrue, avec des réserves plus nettes, qu'il s'agisse de l'influence déterminante du milieu, de celle de l'hérédité, de la « moralité » de Zola, de la méthode de l'auteur en tant que reflet de l'esprit du siècle, de son « objectivité », maintenant considérée comme de la froideur coupable, alors que (et par là de Sanctis paraît revenir au dogme romantique et mazzinien de l' « art-mission »), « l'art doit être action ». Il ne reste plus guère que la reconnaissance des conquêtes nécessaires du réel dans la littérature, en particulier pour l'Italie, où elle s'était trop exclusivement préoccupée, jusque-là, de questions formelles.

Malgré le ton réticent de de Sanctis, malgré la nouvelle mise au point que constitue l'Appendice ajouté au texte de la conférence lors

1. Correspondance de Carducci, t. I.
2. Milan, Pavia.
3. Milan, Treves.
4. 25 mars 1877.
5. Cf. *Le vérisme...*, pp. 249-270.
6. *Corriere della Sera*, 1878 ; puis *Studi sulla letteratura contemporanea*, 1e s., Milan, 1880.
7. Texte publié en plaquette chez Treves, la même année.

de sa publication, cette manifestation oratoire fut encore considérée par certains comme « un geste de faiblesse » [1]. C'était peut-être surtout un geste d'opportunisme politique. De Sanctis, qui avait été ministre de l'Instruction Publique en 1861-1862, puis en 1878, aspirait naturellement à le redevenir, ce qui devait se produire précisément à la fin de 1879. Avait-il voulu, par cette mise au point, donner des apaisements à l'opinion conservatrice ? Mais sans doute aussi se rendait-il compte plus nettement, à l'expérience, des dangers que représentait le naturalisme zolien à travers les œuvres d'imitateurs sans talent, seulement préoccupés de « littérature industrielle », à travers le débordement de trivialité, de cynisme, de pornographie même, que les « écoles » de Tronconi et de Stecchetti avaient provoqué. Contre ce fléau, Carducci lui-même, qui un temps avait été d'accord avec de Sanctis sur la nécessité d'un retour au réel compromis par le fade sentimentalisme romantique [2], et qui pourtant ne reculait pas, à l'occasion, devant le mot cru, protestait hautainement au nom du bon goût et de l'art plus encore qu'au nom d'une morale littéraire mal définie et invoquée fréquemment par une grande partie des critiques italiens hostiles à Zola.

Désormais, de Sanctis, suivant en cela la règle générale qu'il avait énoncée dès 1857 [3], jugera la doctrine naturaliste « non plus sur ses principes mais sur leur application » ; en 1883, année de sa mort, il fera au positivisme le reproche d'avoir susbstitué à l' « humanisme » l' « animalisme » [4]. Il reconnaîtra que les principes qu'il avait posés dans ses premiers écrits, en particulier sur la nécessité de faire entrer la vie réelle dans l'art, ont été abusivement dépassés [5].

En tout cas, cette année 1879, par les échos de l'*Assommoir* et en particulier par la conférence de de Sanctis, fut capitale pour la fortune de Zola en Italie. Désormais son nom sera mêlé à toutes les polémiques ; toutes les productions italiennes seront appréciées par rapport à son naturalisme. Zola deviendra l'inévitable référence ; sa doctrine, la pierre de touche de toutes les œuvres narratives présentes et même passées, puisqu'on ira jusqu'à établir des parallèles entre le « réalisme » de Zola et celui de Dante [6] ! Pendant une quinzaine d'années, des arguments esthétiques, moraux, nationalistes, seront invoqués contre Zola : l'Italie connaissait bien tout cela, depuis Balzac. Mais à peu près tout ce que l'on pouvait dire pour et contre le naturalisme avait été dit par de Sanctis, et le développement ultérieur du cycle des *Rougon* n'apportera rien de nouveau.

Par l'évolution de son attitude, de Sanctis nous a révélé un esprit

1. A. de Gubernatis, *Gazzetta letteraria*, nos 1 et 2 de 1880.
2. *Di alcune condizioni della presente letteratura*, in : *Primi Saggi*, *Opere*, t. II.
3. A propos du *Cours familier de littérature* de Lamartine. Article reproduit dans *Saggi critici*.
4. Conférence sur *Il Darwinismo nell'arte*, 11 mars 1883. Publiée en plaquette à Naples en 1883.
5. Note à la 2e réimpression (1883) de l'*Essai* (cité plus haut) sur Pétrarque.
6. R. Barbiera, *Sul realismo di Dante e sul realismo dello Zola*, *Gazzetta letteraria*, no 52, 1879.

objectif, qui cherche à comprendre sans idées préconçues, un esprit pondéré, ami du « juste milieu ». Son regard serein considère avec calme cette confuse bataille du vérisme. De Sanctis inflige par son exemple un heureux démenti à l'observation, cruelle mais trop souvent justifiée au cours de cette bataille, de Ferdinando Martini, à propos des jugements italiens sur les choses de France : « Analyser minutieusement, comparer impartialement, juger paisiblement : tout cela n'est pas pour nous. Ou l'encensoir ou le gibet, ou l'apothéose ou les gémonies... » [1]

Paul Arrighi.

HAWTHORNE AND ZOLA — AN INFLUENCE ?

It would be difficult, undoubtedly, to discover two talents more dissimilar, two creators more opposed in intention, tendencies of composition and habits of execution than Nathaniel Hawthorne and Emile Zola. Yet in spite of the material differences between these two artists, it is not impossible that Zola's first important novel, *Thérèse Raquin*, may be in a certain measure a reworking of *The Scarlet Letter*. To be sure, there are profound dissimilarities of tone, manner and intrigue between the two works and indeed it might be claimed that no two novels look more unlike at first glance than they ; but still certain evidence seems to indicate (it surely does not prove) that Zola may have called on his American predecessor for a number of the technical devices of his work and perhaps even for its master idea itself. If this evidence proves at all adequate, then it will be necessary to modify considerably the history of *Thérèse Raquin* as it is usually presented by Zola's biographers and critics, for it is generally asserted that *Thérèse Raquin* was, in its origins, a reworking of a third-rate novel by Adolphe Belot and Ernest Daudet, *La Vénus de Gordes*, which appeared in 1866, shortly before the first version of Zola's work was published. Zola's daughter, for instance, says flatly and with no reservations that this is the case [2] and, not surprisingly, her husband, Maurice Le Blond, repeats the same idea in his edition of the *œuvres complètes* of Zola [3]. Very likely there is something to the story, perhaps an oral admission of Zola's or the like. At all events, we do know that Zola was closely acquainted with Belot during the early years of his career and even regarded him as something of a master [4], so although nothing in Zola's own hand confirms the fact of such an influence and although no critic offers any concrete

1. Préface au volume *Fra un sigaro e l'altro*, Milan, 1876.
2. Denise Le Blond-Zola : *Zola raconté par sa fille*, Paris, Fasquelle, 1931, p. 39.
3. *Œuvres complètes d'Emile Zola*, Paris, Bernouard, 1928, vol. XXVII, p. 233.
4. The writer has seen an unpublished letter from Zola to Edouard Fournier, dated 20 novembre 1865, in which Zola indicates that he is in close relationship with Belot and is grateful to him for certain services rendered. This letter will appear in *Modern Language Notes* in a forthcoming issue.

evidence to back the story of a borrowing from Belot, it seems that the attribution can safely be accepted, provided always that it is not assumed that Zola took from his friend more than the central facts of his intrigue and the major aspects of his principal female character. For surely it is impossible to deny that *Thérèse Raquin* and *La Vénus de Gordes* do offer important resemblances, some of which are very close indeed. Zola's novel, it will be recalled, is the story of a young married woman, Thérèse, who determines to rid herself of her weak and self-centered husband, Camille, in order to marry her lover, Laurent. After a good deal of hesitation, Laurent agrees to do away with Camille and finally kills him by pushing him from a small boat in a manner that may have given Theodore Dreiser an idea or two. Then, after a decent interval, these indecent people marry, only to find that love has died with their victim and that they are now unable to recapture the physical intoxication that filled their existence while Camille was still alive and danger spiced their rendez-vous. As they descend ever more deeply into their self-created hell of remorse and fear they come to accuse each other of having plotted the crime and forced its accomplishment, until at last, in the frenzy of their hatred for each other, they reveal their crime to Camille's paralyzed and mute mother. The helpless old lady thereupon becomes their evil genius, searching them constantly with her accusing gaze until finally they can stand it no longer and do away with themselves, leaving her in her wheelchair, mistress of the hideous scene.

La Vénus de Gordes, at least in its first part, has a similar plot. It recounts how a lustful and unscrupulous young woman, Margaï, the " Venus " of the little town of Gordes, becomes disgusted and dissatisfied with her husband, Pascoul, who is suddenly stricken with a strange weakness after two years of married life with her. She is attracted to a robust young horse-dealer, Furbice, a slick and somewhat exceptional peasant who looks a good bit like the Laurent of Zola's novel, and very soon persuades him to become her lover. Like the lovers of *Thérèse Raquin*, they carry out their first meetings very boldly in her room at home, and like Thérèse and Laurent they experience such delirious physical joy that they soon come to the point of planning how to rid themselves of the pleasant but ineffectual Pascoul. As in Zola's novel, the first idea of murder and the impulsion to its doing come from the woman and the act is finally carried out by Furbice, who, like Laurent, has wormed himself so deeply into the confidence of the injured husband that he has complete liberty to come and go in the latter's house as he wishes. But here the important similarities between Belot and Daudet's novel and Zola's end. Furbice commits the murder in such a clumsy way that he soon is suspected and apprehended, whereupon he tries to commit suicide and then discloses Margaï's guilt. Both are sent to prison and eventually end in Cayenne, where Margaï dies and Furbice remains to rot his life away. By far the greater

part of the book is occupied with the details of Furbice's apprehension, the trial of the guilty pair and with a long description of prison life in the middle of the past century that has a certain sociological interest but precious little literary merit. It is evident that if Zola borrowed from Belot, and it can scarcely be denied that he did, he borrowed only from the first portion of his novel.

Now of course the march of events in *The Scarlet Letter* is quite different, for there is no murder of an unsuspecting husband by a trusted friend. Yet still and all, it can be argued that though Belot and Daudet may have given Zola the idea for the central event of his novel, Hawthorne may have provided him with some of his most important technical devices and even with the underlying moral of the whole work. At the very least, it is possible to find more actual similarities of method between Zola and the American than between Zola and his French colleagues.

But before we look at these similarities, perhaps it is best that we examine a little the question of whether Zola could have known Hawthorne's work at all, and, if he could have, if there is much probability that he did. Almost surely he did not know *The Scarlet Letter* in the original, for so far as is known Zola never read any important work in English ; but he certainly could have known it — perhaps did know it — in a French translation, for Hawthorne was enjoying a very considerable popularity in France just when *Thérèse Raquin* was in gestation. The latter, incidentally, first appeared as a short story, *Un Mariage d'amour*, in *Le Figaro* for 24 December 1866 ; then, as a novel but still with the same title, in Arsène Houssaye's *L'Artiste* for August, September and October, 1867, and finally in book form and with its present title late that same year. As illustration of Hawthorne's popularity around this time, it might be pointed out that *The House of Seven Gables* had a clear success ; as translated by Edouard Forgues under the title of *La Maison aux sept pignons*, it had six impressions with Hachette, 1865, 1869, 1871, 1873, 1876 and 1886. Some of the *Twice-Told Tales* were translated by E. A. Spoll and published with a long biographical notice by the influential critic, Emile Montégut, in 1866 ; *A Wonder Book*, translated as *Le Livre des merveilles* by Léonce Rabillon, was published by Hachette in 1858 and reprinted in 1865 ; and some individual tales were translated by Leroy and Scheffter in 1853. As for *The Scarlet Letter*, it was first translated by Old Nick (Edouard Forgues) and published by de Gonet as *La Lettre rouge — A* in 1853 ; on Hawthorne's death in 1864 the plates of this volume were evidently purchased by Hachette and the volume was re-issued as *La Lettre rouge*, this time with Forgues named as the translator, in 1865. It was successful enough to have four reprintings, two in 1869, another in 1871 and the last in 1873. Forgue's translation is very close to the original ; a few small details are omitted or changed but no important element of any kind is lacking.

It is clear, then, that Zola could have known *The Scarlet Letter* even before he composed his own work. Did he ? That is not known, for there is not a jot of direct evidence either way in the question. But it seems more than just possible that he had seen the novel before he wrote *Thérèse Raquin*, for at precisely the time when *The Scarlet Letter* was enjoying a considerable success in the Hachette edition, Zola was serving as " chef de la publicité " for Hachette [1], a position to which he had been promoted not long after joining the firm in February, 1862, and which he held until January, 1866 [2]. As " chef de la publicité ", Zola saw most of the works that were published by Hachette, for it was his function to persuade newspaper and magazine critics either to mention the firm's forthcoming books favorably in their columns or to insert in their *chroniques* short descriptive notes, provided by Hachette and usually written by Zola himself. While I have not found any such advance notice for the translation of *The Scarlet Letter*, it is possible that Zola wrote one and very nearly certain that he at least knew of the book's existence [3].

Now, if he did know of it and stole an advertising man's glance at it, what did he see ? That is difficult to say, but a detailed comparison of the Forgues translation with *Thérèse Raquin* indicates that he may have seen much that impressed him, for there are clear resemblances between the two books, resemblances that are both technical and conceptual.

It would appear that the chief of these lies in the fact that both novels are strictly psychological novels in the accepted nineteenth-century sense, that is, that they are principal concerned, not with the details of an intrigue, not with social mores or social criticism, but with the changes that take place in their characters' souls as the consequence of a specific act, in each case a crime. Now, here both novels differ markedly from *La Vénus de Gordes*, which, while it may have certain qualities as a novel of adventure and even some slight value as an exposition of French penal practices, has absolutely no psychological interest, indeed, very little psychological intention. It is notable that both Hawthorne and Zola keep their chief personages in what is basically an impossible situation and do not permit them to separate and flee, as common sense dictates they must ; they are maintained in this situation, very nearly certainly, because only thus can the authors study the consequences of their deeds within their respective souls and adequately trace out the horrible attraction that binds them together at the cost of their own happiness and security. It is notable too that while the female characters, Hester Prynne and Thérèse Raquin, are the central figures of their respective novels, the authors' attention is

1. Paul Alexis, *Emile Zola, notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882, p. 58.
2. D. Le Blond-Zola, *op. cit.*, pp. 29 and 33.
3. According to Denise Le Blond-Zola, *ibid.*, p. 31, many of these short notices were published in *La Revue littéraire.*

directed for a considerable portion of each work at the sufferings of the principal male characters, Laurent and Dimmesdale. Curiously, though the women in each novel are presented as fundamentally responsible for the existing situation (Thérèse has urged Laurent to murder, Hester has sought love outside marriage), it is the men who suffer more openly and more violently : both Dimmesdale and Laurent become, in the course of the novels, victims of strange dreams and terrifying hallucinations, both waste away physically to an amazing degree, both change completely, Laurent from a bold, self-confident *arriviste* who does not blink even at murder to a cringing coward with nerves constantly at the breaking-point, Dimmesdale from the purest representative of God on earth to an agent of the devil, animated by the vilest urges and the basest desires as the consciousness of his fault penetrates his inner being ever more deeply. Nothing remotely resembling such a psychological evolution is evident in *La Vénus de Gordes* [1].

Now of course it may well be argued that such a broad similarity does not constitute material evidence, for such devices and conceptions as Hawthorne and Zola employ to gain their effects quite clearly lie in the novelist's common stock. But beyond it and much more important are two other resemblances which probably cannot be purely coincidental. Chief of these is the curious fact that both Hawthorne and Zola resort to the device of a stigma for their most impressive effects. It will be recalled that in *The Scarlet Letter* Hester continues to wear the symbol of her shame, indeed to flaunt it, long after the memory of her act has faded from the public mind and that Hawthorne constantly makes reference to its presence in moments of stress or tension in the novel, so that it is the most frequently appearing and surely the most important symbol in the work, the certain and infallible indication of the recurrence of the moral leit-motiv. Zola seems actually to have copied him here. In the struggle to push Camille from the boat, Laurent receives a terrible bite on the neck, a bite which refuses to heal and which constantly plagues him as times of crisis or tension draw near. This bite, it may well be, is Zola's version of the scarlet letter : it glows as redly as Hester's stigma, it reappears as often and apparently for the same purpose — the recalling of guilt not only to the reader but to the character himself — as the letter, and even if there were no other similarities in the two books, its presence would be sufficient to give some weight to the contention that Zola had seen and read the American masterpiece. Again, there is no such device in *La Vénus de Gordes*.

Almost as important seems to be the manner in which the triangle situation is handled in *The Scarlet Letter* and *Thérèse Raquin*. In the former, while Dimmesdale and Hester are of course constantly aware of their guilt, Chillingworth does not learn that Dimmesdale is his

1. It is to be noted that both Chillingworth and Camille, the injured husbands, are presented as cold, egoistic and distinctly unsympathetic men, while Pascoul, of *La Vénus de Gordes*, is clearly a pleasant and likeable figure.

betrayer until almost exactly three-quarters of the novel have passed ; when he does become conscious that the minister is his old enemy, he becomes his nemesis and eventually hounds him to death. In *Thérèse Raquin*, while the situation differs in important details, it is basically the same. Thérèse and Laurent are not suspected of guilt by Camille's mother (who replaces her son as the third member of the triangle) for almost precisely three-quarters of the book. But when she does learn the truth, when she does become aware that her adopted daughter and son-in-law are the killers of her son, she, like Chillingworth, becomes judge and torturer and by her relentless, though unspeaking, pursuit, drives the guilty to ruin. This is an interesting treatment of an old situation ; nothing in *La Vénus de Gordes* resembles it at all and, along with the device of the stigma, it seems to give a good deal of force to an argument for influence.

Thematically, of course, the two novels resemble each other closely, much more closely than *Thérèse Raquin* resembles *La Vénus de Gordes*. Essentially, *The Scarlet Letter* and Zola's work are studies of the effects of remorse in the human mind, remorse and not repentance — for in neither study do the principal characters ever openly repent their actions — psychological novels dependent for their verity on the insuperable force of memory and the undying sense of guilt, and both are built entirely on the repression of an awful secret. The lesson of *The Scarlet Letter* is quite evidently the lesson of *Thérèse Raquin :* that failure to confess and repent openly is in itself a far worse torture than any punishment society could impose on the guilty conscience. If Zola did indeed read Hawthorne's masterly study of the consequences of sin, it is evident that he must have made of it what one critic has called the " orthodox Christian " or " orthodox Puritan " interpretation, the one which argues that sin is permanently warping to the soul and that its effects will prevail in every succeeding aspect of life [1]. For, if all the evidence of the *Rougon-Macquart* series is not to be denied, there was in Zola, beneath the " scientific " exterior, a Puritan of no uncertain mold, and if he read the American work he could scarcely have failed to recognize in its author a brother-spirit and to make of his work the same interpretation as the vast majority of its nineteenth-century readers did and as so many do even now.

If Zola did know *The Scarlet Letter*, what might have been the march of events as *Thérèse Raquin* approached accomplishment ? It seems quite clear that he took the original idea of a slaying by an unfaithful wife and her lover from his friend Belot. On the latter's *données* he composed the original short story, *Un Mariage d'amour*, which (along with very little literary merit) has very little relationship with *Thérèse Raquin* indeed save the bare outline of the plot and which, incidentally,

1. C. C. Walcutt, « *The Scarlet Letter* » *and its Modern Critics*, to be published in a forthcoming issue by *P. M. L. A.*

has nothing at all in common with *The Scarlet Letter*, no stigma, no pursuit of the guilty, no psychology of remorse, no physical ravages, nothing that could possibly indicate an influence by Hawthorne. But it would seem that by the time he had conceived the notion of expanding the little story into a novel he had encountered the Forgues translation, and had been so impressed with certain technical accomplishments in it that he decided to incorporate them into the plot he had ready at hand. More, it may have been from Hawthorne that he took the capital idea of making the work into a study of the effects of remorse, the explosive consequences of a horrible secret, instead of a mere factual account of a more or less commonplace *fait-divers*, and of giving the consequences of hidden guilt a moral meaning that Belot and Daudet had not even hinted at in their work. If this is the case, and there is a good possibility that it is, then his debt to Hawthorne is larger than would appear at first sight, for it thus would have been from him that he first learned to make a novel from a document.

Now, of course, this is not much more than a supposition and surely nothing in the scientific or scholarly sense can be established to support an argument for influence. Yet withal, there seems to be more than a mere possibility that Salem, along with Croisset and Auteuil, was a generating point for a nascent literary talent.

Robert J. Niess.

UN ÉPISODE DU ROMANTISME RUSSE

Au cours de recherches sur la princesse Zénaïde Volkonsky, j'ai trouvé à Rome, parmi quelques inédits, une composition intitulée *Couplets sur le Gothique* [1]. Il serait difficile de mieux illustrer le triomphe du style romantique que ne le fait, d'un ton amusé, l'auteur de ces couplets. Ceux-ci, d'ailleurs, se situent dans un ensemble ; et si, du point de vue de la valeur littéraire, ces vers ne présentent pas grand intérêt pour un lecteur moderne, ils révèlent la culture classique et européenne étendue de la princesse et toute une époque de la vie à Moscou. En même temps, ils sont liés de manière assez directe à un drame du cœur.

C'est en 1824 que s'établit à Moscou la princesse Zénaïde Volkonsky, épouse du général prince Nikita Volkonsky, aide-de-camp d'Alexandre Ier. Elle était née en 1792 du prince Alexandre Béloselsky-Bélozersky, ambassadeur russe à Turin. Sa mère mourut en Italie, où Zénaïde passa

1. Le baron B. C. Lemmerman, de Rome, nous a généreusement permis d'avoir accès à ses archives privées : qu'il veuille bien recevoir ici nos sincères remerciements. — Toutes les sources indiquées, à moins d'être autrement spécifiées, sont de langue russe. Nous traduisons les titres en français, mais laissons en russe les noms des périodiques et des maisons d'éditions.

une partie de son enfance. Elle reçut des émigrés français et de son père une éducation aussi brillante que peu systématique, faisant même du grec et du latin et travaillant sérieusement le chant et la musique avec Boïeldieu. En 1801, son père épousa en secondes noces la richissime Anna Kozitzky, dont la sœur aînée était femme d'un émigré français, le comte Jean de Laval. Vers 1808, Zénaïde devint demoiselle d'honneur à la cour de St. Petersbourg et reçut du Tsar de nombreuses marques d'admiration. Après la mort de son père (1809), elle épousa (1811) le prince Volkonsky et eut un fils, Alexandre, dont elle ne se séparera jamais, même au cours de la guerre napoléonienne, quand, faisant partie de la suite du Tsar, elle parcourut toute l'Europe, visita Paris, assista au Congrès de Vienne, alla jusqu'à Londres. Elle s'attarda à Paris jusqu'en 1817, donnant libre cours à ses goûts d'artiste et chantant dans des théâtres privés les opéras de Rossini. Elle revint en Russie, assista aux fêtes patriotiques à Moscou en 1817-1818, puis se rendit à Odessa. Elle y devint le centre de la colonie étrangère, si nombreuse dans cette ville nouvelle, créée par le génie du duc Armand de Richelieu et ornée des édifices de Thomas de Thomon [1]. Elle débuta par *Quatre nouvelles*, qu'elle publia en 1820, à Moscou, en français : *Laura*, étude psychologique qui semble une ébauche d'autobiographie ; *L'enfant de Kaschemyr*, *Les maris mandingues*, *Deux tribus de Brésil*, qui sont des contes d'inspiration et de substance romantiques. De nouveau en voyage, elle arrive à Rome, s'entoure d'artistes, compose un opéra, « Jeanne d'Arc ». En 1822, elle charme la haute société du Congrès de Vérone par sa belle voix de contralto. Enfin, en 1824, paraît à Paris, anonyme, son livre *Le tableau slave du cinquième siècle*, qui est bien accueilli. Zénaïde revient à Moscou avec une réputation de femme de lettres. S'y ajoute l'éclat de sa beauté, de sa position, de ses richesses, ainsi que son charme personnel et un certain air poétique à la manière de France et d'Italie, par quoi elle se distingue des autres femmes du monde.

Son immense maison familiale de la rue Tverskaya devient le centre culturel de Moscou. Sachant recevoir, elle s'entend à mêler, avec un tact suprême, aristocrates et intellectuels, poètes et musiciens. La Société d'histoire et d'archéologie auprès de l'Université de Moscou l'élit comme membre. On lui consacre des poèmes. Pouchkine, rentré à Moscou en 1826, la nomme « la reine des muses et de la beauté ». Pour Vyazemsky, sa maison est « le palais d'une fée de la musique ». Tout un groupe d'hommes de talent se trouve en résidence ou en visite à Moscou vers cette époque : un cercle brillant se forme autour de la princesse, et les étrangers y sont accueillis à bras ouverts.

Elle transforme la maison selon ses goûts personnels. Elle y installe une salle de théâtre dont le fronton porte la devise : *Ridendo dicere verum*. On y joue du Molière, Zénaïde récite des monologues de Racine,

1. Nadejda Gorodetzky, *La boue d'Odessa*. In *Revue des Études Slaves*, Paris. A paraître dans le N° XXX.

on fait de la musique sérieuse, ou l'on exécute des opéras italiens. Un contemporain, A. Mouraviev, décrit la « salle grecque » ornée de colonnes et de statues ; Adam Mickiewicz l'immortalise dans son poème *Na pokoj grecki*. Grâce à ces indications, il nous est possible d'assigner les *Couplets sur le Gothique* à l'année 1825 ou 1826 : dans le cahier des archives, cet inédit ne porte aucune date. Reproduisons-le en entier : c'est à ces couplets que fera allusion Venevitinov dans la pièce de théâtre dont nous parlerons par la suite.

Couplets sur le Gothique[1].

Grâce à Dieu, l'on se civilise,
tout avance à pas de géants,
dans l'esprit, le goût et la mise
nous voyons les progrès du tems. —
Jadis l'on n'aimait que l'antique,
tout était Grec, Égyptien,
maintenant l'on veut du Gothique,
du Franc, du Celte et de l'Alain.

Paris, qui de bon goût décide,
veut des crénaux en falbalà,
des pantalons à la Gépide
et des chapeaux à l'Attila.
Une élégante du grand monde
va, dit-on, porter à la cour
sur des cheveux en Frédégonde
la Cathedrale de Strasbourg.

Vous, architectes d'Ausonie,
voyez, pour vous former le goût,
et de Westminster l'abbaye,
et le Saint-Basil de Moscou.
Qu'avez-vous dans votre Italie ? —
du Romain, du Grec, rien de Goth. —
Passe encore pour la Lombardie,
l'on y trouve du Visigoth.

Oui, des barbares nos ancêtres
imitant tout, je veux avoir
des vitraux peints à mes fenêtres,
peu importe de n'y voir.
Je fais de ma chambre Athenienne
un sombre gothique réduit,
et le portail de Saint-Etienne
servira du ciel à mon lit.

Pour avoir ma bibliothéque
comme les Seigneurs du grand ton,

1. Nous avons maintenu partout l'orthographe et la ponctuation de l'auteur.

Mon Aristote et mon Sénéque,
et mon Térence, et mon Platon,
et mon Plutarque, et mon Homère
seront tous montés à Paris
comme les Heures de Lothaire
et le Missel de Saint-Louis.

Dans les tableaux sur le théâtre
nous voulons du fort, du nouveau,
au lieu de Phèdre et Cléopatre
Theodoric ou Brunehaut.
Plus d'Arthemise, plus d'Helène,
nous voulons voir d'autres beautés :
Une Varègue sur la scène,
un Ostrogothe à nos côtés. —

Si vous craignez qu'on ne vous raille,
prenez le goût occidental,
dites : « le Grec est antiquaille,
« dans le bas-siècle est l'idéal ».
Au style gothe rendons hommage
car c'est le vrai type du jour ;
nous sommes dans le moyen âge,
le tems moderne aura son tour.

Dans ces couplets, la princesse se montre familière non seulement avec des auteurs classiques et certains noms du Bas-Empire et du haut Moyen Age, mais aussi avec plusieurs monuments historiques de l'Europe et avec des manuscrits renommés. Musicienne et cantatrice distinguée, elle suscitait l'admiration à la fois comme femme et comme écrivain, phénomène encore nouveau en Russie. De nos jours, il serait difficile de la compter parmi les écrivains de marque ; il est cependant incontestable que Zénaïde ne manquait pas de talent, et son activité d'inspiratrice, d'hôtesse, d'amis de vrais artistes, la faisait à juste titre surnommer par ses contemporains la « Corinne du Nord ».

Un des plus assidus admirateurs de la princesse était Dmitry Venevitinov, son parent éloigné par alliance. Né en 1805, il avait fait des études variées. Il passait, vers l'âge de vingt ans, non seulement pour un beau garçon, mais aussi pour un poète et un philosophe. Doué comme on l'est rarement, aimé de tous, épris d'art et de musique, il tomba sous le charme de cette femme si belle, aux grands yeux bleus où, dit-il dans un poème, se reflétait le ciel d'Italie. Sa position, la différence d'âge, l'amitié qu'il entretenait avec le jeune fils de Zénaïde, enfin la personnalité même de Venevitinov, idéaliste et romantique, ne firent qu'exalter son sentiment, lequel assuma un caractère d'adoration qui, pour demeurer platonique, n'en fut ni moins passionné, ni à l'abri des souffrances. Zénaïde en était pleinement consciente. Selon tous les témoignages, elle s'efforça de guider ce sentiment vers l'amitié. Croyante, elle lui parlait des vertus, de l'enfer, du paradis, et lui ensei-

gnait « un fier mépris du bonheur ». Si intense fut le drame intime du jeune homme, que sa famille le persuada de quitter Moscou. Zénaïde appuyait ce projet ; elle recommanda Venevitinov à des amis de Petersbourg capables de lui créer une situation dans le monde diplomatique. Le départ fut fixé à l'automne de 1826.

C'est à cette époque qu'il faut rapporter une petite pièce de théâtre que Venevitinov écrivit pour le jour de la fête de Zénaïde, le 11 octobre 1826. La pièce fut trouvée dans les archives des Venevitinov et publiée pour la première fois en 1934 (traduction russe) et en 1940 (original français) [1]. La *Fête impromptue* n'est autre chose que l'apothéose de la Corinne du Nord. Le poète Adolphe nous apparaît murmurant ces vers :

« Oui, oui, je fus épris de toi, charmante Laure,
« Et, comme en un ciel pur un brillant météore,
« Tu guidas mon esprit au gré de ton désir
« Des forêts du Brésil aux champs de Kaschemyr ».

Il s'interrompt pour ajouter avec une ironie amère : « Ce que c'est que de tomber sur une rime heureuse : elle vous fait tout de suite naître une pensée ». Toute la petite pièce, d'ailleurs, est un mélange d'adulation, de souffrance et d'ironie. D'autres personnages apparaissent : un musicien, un peintre, un maître de danse, quatre jeunes filles et un tout jeune garçon qui porte le nom d'Alexandre. Ils se disputent le plaisir de faire hommage de leurs talents à l'hôtesse, dont c'est la fête et qui ne parait pas en scène. Sous le nom d'Adolphe, qui rappelle l'œuvre de Benjamin Constant, alors très à la mode en Russie, transparaît Venevitinov. Celui-ci propose de tirer une scène des *Maris mandingues* ou de *L'enfant de Kaschemyr*. Il s'agit toujours, on le voit, des œuvres de Zénaïde. Et lorsque les champions des autres arts le contredisent, il fait appel à des jeunes filles : « Quelle est celle de vous qui ne se mettrait pas de mon côté, si elle entendait par exemple ces couplets ? Ce sont des *Couplets sur le Gothique* » [2]. Mais le musicien intervient pour rappeler que leur hôtesse chante aussi *Tancrède* et *Sémiramis*. Le peintre, pour sa part, insiste en faveur de tableaux vivants où l'on représenterait Corinne au Capitole, Adolphe étant désigné pour le rôle d'Oswald, le tragique amant de Corinne. Finalement, c'est Alexandre qui devient l'arbitre. Il demande à Adolphe de composer un poème que les autres mettront en musique et en action.

1. Venevitinov, *Œuvres complètes*. Ed. B. V. Smirenski, Introduction par D. D. Blagoy. Leningrad, Academia, 1934. — D. V. Venevitinov, *Poèmes*. Ed. V. L. Komarovitsch. Leningrad, Sovetski Pisatel, 1940.

2. V. Komarovitsch, dans les notes de son édition de 1940, p. 156, interprète cette référence comme se rapportant au *Tableau slave* de Z. Volkonsky ou à son poème en prose, *Olga*, que Venevitinov a pu connaître en partie par les lectures qu'en faisait l'auteur, mais qui ne parut qu'en 1836. Cette erreur involontaire d'un savant aussi compétent est simplement due au fait que les *Couplets* ne lui étaient pas connus. Nous sommes d'autant plus heureux de pouvoir offrir ce texte inédit.

Et le poète de répondre qu'il a des vers tout prêts, « tirés de la tragédie *Les Adieux* qui seront fort analogues à la circonstance ».

En effet, les adieux n'étaient pas loin, et, par un concours de graves circonstances historiques, Zénaïde joua un rôle fatal dans le destin de Venevitinov. Rappelons que, lorsqu'Alexandre Ier mourut le 19 novembre 1825 à Taganrog (ou disparut secrètement, comme le veulent certains historiens), les sociétés clandestines, libérales et révolutionnaires, qui s'étaient formées dans la noblesse russe et parmi les gardes après la guerre de 1812-14, profitèrent de l'interrègne et de la confusion relative aux droits de succession pour tenter un coup d'état à Pétersbourg le 14 décembre 1825. Ils avaient aussi un certain nombre d'adhérents ou de sympathisants à Moscou, et il y a lieu de croire que Venevitinov en fut un [1]. La révolte fut reprimée. Cinq inculpés furent exécutés en juillet 1826 ; 123 autres exilés en Sibérie ou réduits au rang de soldats et envoyés dans le Caucase. Peu de familles de la noblesse échappèrent au drame : entre autres, le prince Trubetzkoy, qui avait épousé Catherine de Laval, et le frère du prince Volkonsky, Serge, avaient été relégués dans les mines de Sibérie. Les jeunes épouses des exilés vinrent solliciter du Tsar la faveur de partager le destin de leurs maris. Une des premières à obtenir cette grâce fut Catherine Trubetzkoy. Elle quitta St. Petersbourg en août, accompagnée de sa mère et du secrétaire de son père, un Suisse, Charles Vachet ; ils s'arrêtèrent à Moscou, chez Zénaïde. M. Vachet accompagna la jeune femme sur une partie de la route, puis descendit de nouveau à Moscou, chez les Volkonsky, avant de rentrer à Petersbourg. Entre temps, les critiques et les propos libéraux de Zénaïde avaient éveillé les soupçons de la police, et elle demeura l'objet d'une surveillance secrète [2]. Vers la fin d'octobre, Zénaïde savait que le départ de Venevitinov était proche. Elle ne lui connaissait aucun lien avec « les décembristes » et n'avait donc pas d'anxiété à son endroit. D'ailleurs, il partait avec son ami d'enfance, Fedor Khomyakov, frère du futur Slavophile. Or, ce Khomyakov s'étant trouvé témoin oculaire de la révolte, à Pétersbourg, le 14 décembre 1825, en avait parlé avec désapprobation. Zénaïde proposa donc que les jeunes gens prissent pour compagnon de voyage M. Vachet, à qui leur compagnie saurait éviter tout désagrément de la part des autorités. Venevitinov était « hors de lui-même » à force de souffrance. Zénaïde lui donna, prise dans sa propre collection d'antiquités, une bague de bronze provenant des fouilles d'Herculanum. Le jeune homme emporta ce cadeau d'adieux suspendu à une chaînette.

Aux approches de Petersbourg, la police arrête les voyageurs. Vachet, qui avait accompagné en Sibérie la femme d'un rebelle, est naturellement suspect. On relâche Khomyakov. Venevitinov subit un interro-

1. Venevitinov, éd. 1934, pp. 13 et 403-406.
2. Anonyme, *La Société de St. Petersbourg pendant l'avènement au trône de Nicolas Ier, d'après les rapports de M. M. Fok au chef des gendarmes A. X. Benkendorf en juillet-septembre 1826... In Russkaya Starina*, 1881, vol. 32, pp. 163-194, 303-336 et 519.

gatoire auquel il répond avec véhémence : non, il n'est membre d'aucune société secrète, mais il aurait bien pu l'être. Quarante-huit heures dans une casemate et un interrogatoire où, disent certains, il fut aussi question de Zénaïde, le rendent malade. C'est pendant cette période qu'il écrit plusieurs poèmes où, sans nommer Zénaïde, il parle d'elle, comme il parle du désespoir et de la mort. Tout un cycle datant de la fin de 1826 et du début de 1827 se rattache à son image : *A ma déesse*, l'*Elégie*, *Le sacrifice*, *Le poignard*, *Consolation*, *Testament*, *A mon anneau*. Après avoir écrit *A ma déesse*, il y ajoute cette note, en français : « Cette pièce est très imparfaite, je le sens moi-même ; mais c'est une de ces productions auxquelles on ne touche pas deux fois. Elle est dédiée à ma divinité, et cette dédicace n'est pas seulement poétique. La raison a son Dieu qu'elle cherche, qu'elle trouve et qu'elle admire ; pourquoi le cœur n'aurait-il pas sa religion » [1]. Ces poèmes sont d'un tout jeune homme. On y trouve tout l'arsenal romantique de larmes, de supplications, d'oubli et de promesses ; et les cris de rage contre le destin alternent avec des paroles de résignation. La pensée de la mort poursuit le poète : tantôt il songe au suicide, tantôt il a un pressentiment du tombeau. Mais un sentiment vrai perce à travers des phrases qui auraient pu rester banales. Il se déclarait « trop paresseux pour recopier ces poèmes » ; ils ne parurent imprimés qu'après des mois ou même des années.

Il n'écrivait pas à Zénaïde, mais lui envoyait ses respects dans chacune des lettres adressées à sa famille, et il demandait anxieusement de ses nouvelles : « Que fait-on aux soirées de la princesse Zénaïde ? Chante-t-on ? Danse-t-on ? Je veux savoir tout cela » [2]. C'est sûrement en réponse à de telles demandes que son frère Alexis lui envoya une longue lettre décrivant la visite à Moscou de la princesse Marie Volkonsky, en route pour la Sibérie, où elle allait rejoindre son mari condamné. Elle descendit chez Zénaïde. Il est impossible de lire sans émotion le récit d'une soirée brillante du 27 décembre 1826, où Pouchkine aussi était présent : il avait connu Marie dans sa prime jeunesse. Marie, sachant qu'elle n'entendrait plus de cette musique qu'elle aimait tant, supplia Zénaïde de chanter, cependant qu'elle-même se tenait dans une pièce voisine, de peur de trahir son émotion [3].

Cependant la vie reprenait un peu : Venevitinov commençait à faire quelques connaissances. Il ne se bornait plus à « rôder le long de la Neva triste et solitaire », mais il allait dans le monde. C'est ainsi que, sortant d'un bal, en mars, il fut atteint d'une pneumonie. Khomyakov ne le quittait pas. Il entendit Venevitinov murmurer des phrases d'une pièce de théâtre : il crut que son ami delirait. On peut se demander

1. Venevitinov, éd. 1934, p. 434.
2. *Idem.*, p. 309 : lettre à sa sœur du 18-XI-1826, en français dans le texte.
3. *Les adieux à la princesse Marie Volkonsky avant son départ pour la Sibérie. La soirée chez la princesse Zénaïde Volkonsky, le* 27 *décembre* 1826. Ed. M. A. Venevitinov. In *Russkaya starina*, 1875, vol. XII, pp. 822-827.

si ce n'étaient pas quelques lignes de la *Fête impromptue* qui revenaient à la mémoire du malade. Trois jours après, le médecin le déclara en danger de mort. Khomyakov se souvint alors d'un des derniers poèmes de son ami, dont voici la traduction :

A mon anneau

Tu fus découvert dans les cendres d'une tombe,
Eternel héraut de l'amour ;
Et de nouveau aux cendres du sépulcre
Tu seras par moi légué, mon anneau.
Mais ce n'est plus l'amour maintenant
Qui par toi bénit les flammes,
Et qui sur toi, avec douleur
Prononce la promesse sacrée.
Non ! à l'heure amère des adieux
L'amitié t'offrit, en gage de compassion
A l'amour qui sanglotait.

Suppliant ensuite ce talisman de le garder de toute médiocrité, de toute vanité et des tentatives de suicide, il ajoute :

Mais, lorsqu'à l'heure de ma mort, j'irai
Prendre congé de tout ce qu'ici-bas j'aime,
C'est un ami qu'alors j'implorerai
Afin que, de ma froide main,
Il ne t'enlève pas, anneau,
Et qu'ainsi le tombeau ne nous sépare pas.

Un vrai rite romantique fut célébré par Khomyakov. Il enleva la bague de Zénaïde, suspendue à la chaînette dont le malade ne se séparait point. Il la mit au doigt de Venevitinov. L'agonisant ouvrit les yeux : « Est-ce que je me marie ? » demanda-t-il. « Non », répondit solennellement son ami. Venevitinov pleura. Il mourut quelques heures après [1].

La nouvelle de sa mort parvint vite à Moscou. Zénaïde visitait chaque jour la mère en détresse. Elle écrivit en français un poème à la mémoire du jeune disparu :

L'artiste a posé son ciseau,
A son talent il rend hommage :
« Je suis content. Oui, mon travail est beau »
« Le style et la forme et l'ouvrage »
« Tout en est pur, tout en est sage »
« Tout le rend digne des dieux ».
Il dit, saisit le vase et vole au sanctuaire
Du Dieu qui répand sa lumière,
Source intarissable de feux. —

1. Lettre du poète I. I. Kozlov à Alexandre Tourguenev, du 2 mai 1827. In *Russkaya starina*, 1875, vol. XII, pp. 748-749.

Il le consacre, et le fils de Latone
Sourit à ce don précieux.
La foule acourt, elle admire, s'étonne ;
Chacun vient y verser des presens ou des vœux :
L'enfance y place ses jeux,
Et le plaisir l'effleure de son aile,
La rêverie à l'œil couvert et long
Y pose son voile fidèle,
Et le génie y jette une étincelle
Du feu qui sort de son front.
Il est rempli... La mort s'avance,
Elle approche... tout fuit — hors du temple on s'élance,
Et la mort agit sa faux.
Elle frappe au hazard ; elle brise, elle écrase...
Tout est détruit... et les dons et le vase
Reposent parmi les tombeaux [1]. —

Zénaïde put lire pour la première fois les derniers poèmes de Venevitinov qui parurent dans la *Moskovski Vestnik* de 1827, N° 7, en même temps qu'une notice nécrologique. D'autres furent publiés dans la collection des poèmes de Venevitinov, en 1829. Il fut tant aimé que, pendant cinquante ans, des amis se réunirent chaque année, pour honorer sa mémoire.

Déjà la vie de Zénaïde prenait, elle aussi, une toute autre direction. Au début de 1829, elle quittait la Russie : d'après la version officielle, elle partait en Italie pour raisons de santé. Une rumeur persistante affirmait que la princesse avait embrassé le catholicisme et qu'elle avait été exilée par Nicolas Ier. Cent ans après ces événements parut un document selon lequel Zénaïde était partie en Italie pour rejoindre un amant. Il serait mal à propos de se livrer ici à la critique de tous ces éléments contradictoires. Qu'il suffise d'indiquer que la princesse Volkonsky s'installa définitivement à Rome, et qu'en 1833, elle devint catholique. Elle loua une maison au centre de la ville ; mais, près du Latran, elle acheta un grand terrain dont le jardin devint un musée ou un mausolée de ses regrets. Elle y fit élever des urnes et poser des plaques portant les noms de ses amis de Russie, vivants et morts. Le monument de Venevitinov portait en russe une ligne d'un de ses poèmes : « Si peu qu'il ait vécu, il a connu la vie ».

Depuis la mort du prince Alexandre Volkonsky (1878), il y a eu des ventes partielles du domaine. En 1921, la Villa devint l'Ambassade d'Allemagne, puis, en 1947, celle de Grande-Bretagne. La plupart des monuments érigés par Zénaïde s'y trouvent encore, sauf celui de Venevitinov.

1. M. A. Venevitinov, *Pour la biographie du poète Venevitinov*. In *Russki Arkhiv*, 1885, vol. 1, pp. 113-131. Le neveu du poète donne, p. 127, ce poème en français et en traduction russe. Ce poème est inclus dans les *Œuvres choisies de la princesse Zénaïde Volkonsky*, Paris et Karlsruhe, 1865. — Il est aussi reproduit par A. V. Felonin, *D. V. Venevitinov, étude critique et biographique*. St. Petersbourg, 1902.

Le même vers figurait sur le monument du poète, à Moscou. Son corps y avait été transféré et inhumé au cimetière du Monastère Simonov. Par un étrange concours de circonstances, l'histoire s'est chargée d'apporter à cette vie et à cette mort d'un romantique un dénouement approprié. A la fin de janvier 1930, par décision de la Section des Sciences du Commissariat de l'Instruction publique, le monastère Simonov fut démoli et remplacé par le Palais de la Culture. On résolut d'exhumer le corps de Venevitinov et de le transporter ailleurs. Cette lugubre cérémonie eut lieu le 22 juillet 1930 [1]. L'anneau de Zénaïde fut enlevé du doigt du poète. On en prit une photographie. Le corps fut enseveli de nouveau au cimetière Novodevitchi. La bague se trouve depuis lors à la Bibliothèque Nationale Lenine, à Moscou. Il semble que, par delà la tombe, Venevitinov a vu s'accomplir, ou se défigurer, la prophétie qu'exprimait la fin du même poème :

Des siècles passeront, et peut-être
Quelqu'un va-t-il troubler mes cendres
Et t'y découvrir à nouveau.
Et, de nouveau, l'amour timide
Chuchotera, superstitieux,
Les paroles des passions qui torturent,
Et, de nouveau, tu lui seras ami,
Comme tu le fus pour moi, ô mon anneau fidèle.

Nadejda Gorodetzky.

1. Venevitinov, éd. 1934, pp. 422-423 : toutes ces données sont rapportées par M. Yu. Baranovskaya.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Hildegard Emmel. **Formprobleme des Artusromans und der Graldichtung. Die Bedeutung des Artuskreises für das Gefüge des Romans im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden.** Bern, Francke, 1951. Gr. in-8°, 184 p.

L'orientation générale de cet ouvrage suffirait à éveiller l'intérêt. Dans le domaine de la littérature médiévale les études d'ordre esthétique restent trop peu nombreuses, et celles de littérature comparée sont encore plus rares, bien que le Moyen Age, autant ou plus que toute autre époque, offre de vastes perspectives aux comparatistes. Traitant d'un sujet médiéval, Mlle E. a eu le double mérite de s'attacher à un problème précis d'art littéraire et d'en poursuivre l'examen parallèle dans des œuvres françaises, allemandes et néerlandaises.

Le roman arthurien du XIIe et du XIIIe siècle se prête bien à un essai de cette sorte. On peut regretter que Mlle E. n'ait pas étendu le champ de ses recherches jusqu'à la fin du Moyen Age et, surtout, qu'elle ait laissé le roman en prose hors de son propos : apparu entre 1200 et 1230, il reflète une conception « structurale » autre que celle du roman en vers ; quelque attention accordée notamment au *Lancelot en prose*, sans rompre le cadre chronologique de l'ouvrage, en aurait nuancé et probablement modifié les conclusions. Cependant les poèmes qui ont été retenus, s'ils sont de valeur fort inégale — des imitations médiocres après des chefs-d'œuvre — sont tous assez significatifs et jalonnent une période assez longue pour qu'une courbe se dessine qui mène en somme d'un classicisme à un pseudo-classicisme et à la relative décadence d'un genre.

Chrétien de Troyes vient en tête, comme il convient à tous égards. Non sans bénéficier des leçons encore incertaines qu'il a tirées des romans « antiques », il a conçu en effet un principe de construction et bâti ses romans d'après lui en subordonnant le récit des aventures et la suite des épisodes à l'illustration d'un *sen*, de portée sociale, morale et psychologique ; cet équilibre interne entre la *matière* et le *sen*, il l'a appelé lui-même *conjointure*, dès le prologue de son premier roman breton, l'*Erec*. Il est curieux que ce terme ne soit commenté ni même cité par Mlle E., alors qu'il paraît correspondre à ce qu'elle entend par

« forme » et à ce que le vocabulaire critique d'aujourd'hui désigne le plus souvent par « structure ».

A vrai dire, l'ouvrage est loin d'épuiser l'intérêt de la *conjointure* dans les romans de Chrétien : de propos délibéré, je le suppose, Mlle E. n'a considéré que leur aspect social, fort important du reste, l'idéal proposé à la classe des chevaliers étant délimité par les deux personnages contrastés de Gauvain, exemple positif, et du sénéchal Keu, exemple négatif, tandis que la cour arthurienne, lieu de départ, de passage et de retour, est en quelque sorte un rond-point dans les aventures du héros et une « mesure » de sa perfection chevaleresque. Le rôle fonctionnel de ces trois éléments est analysé avec justesse, dans sa continuité et ses variations, de l'*Erec* au *Conte du Graal*, où l'extension considérable prise par les aventures de Gauvain introduit un risque de déséquilibre que nous ne pouvons apprécier exactement, puisque l'œuvre n'a pas été terminée.

Une telle interprétation de la « structure » n'est pas à écarter, mais elle est partielle et sommaire, ou trop systématique ; elle exagère la valeur normative de la communauté arthurienne ; tout en fournissant le modèle d'une morale élevée et d'un style de vie raffiné, la cour du roi Arthur n'est pas à l'abri d'un certain conformisme, et ce n'est pas elle qui règle toujours le développement individuel des héros. Gauvain lui-même, si représentatif soit-il, n'est pas dépouillé de traits originaux, et son prestige est dépassé par celui d'un Lancelot ou d'un Perceval. Autant que le défenseur d'une éthique, Chrétien a été plus d'une fois le créateur de personnages singuliers et d'une véritable « comédie humaine ».

Du côté allemand, Hartmann d'Aue et Wolfram d'Eschenbach n'ont pas perdu le secret de la « structure ». Il m'apparaît cependant que Hartmann a fait glisser les règles chevaleresques et courtoises vers plus de convention et de raideur et que des finesses psychologiques de Chrétien lui ont échappé ; chez lui le pseudo-classicisme perce déjà. Wolfram est un poète plus personnel ; sa fougue et ses surcharges, par rapport à la discrétion et à l'élégante « économie » de son devancier français, prennent une allure romantique ; mais, à mon avis, il ne convient pas de porter entièrement à son crédit l'opposition de Perceval et de la sphère du Graal d'une part, de Gauvain et du cercle arthurien d'autre part ; cette opposition existe déjà dans le *Conte du Graal* (voir notamment l'épisode de la Demoiselle Hideuse).

L'équilibre interne de la *conjointure*, compromis dans le *Fergus* de Guillaume le Clerc, qui du moins applique judicieusement et quelquefois avec talent des recettes de composition, faiblit de plus en plus et finit par disparaître dans des œuvres d'épigones comme le *Ferguut* moyen néerlandais, le *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven, le *Wigalois* de Wirnt von Gravenberg, ou encore le *Walewein* moyen néerlandais et *Die Krone* de Heinrich von dem Türlin ; cette constatation ressort parfaitement des commentaires de Mlle E. Il est possible cependant que

plusieurs de ces romans à tiroirs reproduisent tout simplement le décousu du *conte d'aventure* antérieur à Chrétien : c'est certainement le cas pour le *Lanzelet*.

L'épilogue contient des remarques très pertinentes sur l'incertitude fâcheuse de termes comme « roman, gothique, primogothique, gradualisme, etc.) employés de façon trop subjective à propos de Chrétien, de Wolfram et d'autres auteurs français ou allemands ; le moins qu'on puisse dire est que la terminologie du comparatisme médiéval manque encore d'unité.

Sans réaliser tout à fait les promesses du titre, l'ouvrage de Mlle E. est une contribution vraiment utile à une meilleure connaissance de la littérature arthurienne sur un plan européen.

Jean Frappier.

Giovan Giorgio Alione. **L'opera piacevole,** a cura di Enzo Bottasso (Collezione di opere inedite o rare), Palmaverde, Bologna, 1952. In-8°, lxxix-329 pp.

Aucune littérature française ne mentionne G. G. Alione, et pourtant cet écrivain bilingue a publié en 1521 une vingtaine de poésies écrites dans un français plus ou moins correct, ainsi que des comédies en dialecte piémontais. Ses œuvres françaises ont été rééditées en 1836, en 1864 et en 1929. M. B. nous offre une belle édition des autres.

Dans son introduction, il résume le peu que l'on sait de la vie de ce Piémontais, né à Asti, fief du duc d'Orléans, et capitaine au service de François Ier, il étudie la phonétique et l'orthographe des œuvres, et il discute le problème des sources. Le texte est celui de l'édition princeps, publiée à Asti en 1521 ; M. B. en a unifié l'orthographe. Un glossaire de soixante pages contient les mots qui n'appartiennent pas à l'italien usuel.

Ce glossaire fournit de nombreuses références aux lexiques de l'italien et du français et aux œuvres de l'époque ; certains articles sont fort développés et contiennent d'intéressants renseignements lexicologiques, littéraires ou historiques (par ex., *farsa*, *comedia*) ; Les éditeurs de farces et autres œuvres populaires en français le consulteront avec profit. Je n'exprime qu'un regret, c'est que les mots empruntés au français ou au provençal ne soient pas tous signalés par un signe typographique, et que le mot français correspondant ne soit pas indiqué ; par exemple *barboira*, *codignal*, *botarga* (boutargue), *orm* (orme), *vivoter*, *malostru*, *languaçera* (langagier), *regracier*. En outre, il eut été bon de noter tous les passages contenant les mots *Franzos*, *Franza*.

Alione n'est pas sans talent comique ; il fait parler ses personnages dans une langue animée et savoureuse. Mais c'est pour les rapports franco-italiens que son œuvre présente le plus grand intérêt. Dans deux

de ses pièces, un Français de passage dialogue avec un hôtelier ou une hôtesse ; il est beau parleur et désinvolte, mais manque d'honnêteté ; sa déclaration à l'hôtesse est d'une incroyable grossièreté : en comparaison, le Glorieux de notre farce du *Pouvre Jouhan* est un amant délicat. D'autre part, il existe des ressemblances de fond et de forme entre plusieurs de ses « comédies » et certaines farces françaises. Emile Picot, puis Bruno Cotronei en ont déduit qu'Alione avait imité ces farces. Au contraire, M. Bottasso croit que les Français ont utilisé trois de ses comédies : la *Comedia dei cinque sentimenti* aurait inspiré l'auteur de la *Farce des cinq sens de l'homme* (Lyon, 1545), celle de *Pero e Cheirina* aurait servi de modèle à celui de la *Farce du Pect* (Paris, entre 1532 et 1547), celle du *Grometto* était probablement connue de l'auteur de la farce manuscrite du *Poulier*.

Ces problèmes de filiation sont difficiles à résoudre, quand il s'agit de thèmes comiques très répandus dans plusieurs pays ; en outre, nos farces sont anonymes, et il est parfois impossible d'en préciser la date de composition. M. B. s'appuie sur deux arguments. Le premier est tiré de l'action : tel passage de la farce du *Pet* se comprend mieux si l'on se reporte au *Grometto*, dont le *Pet* serait une refaçon abrégée. L'autre est fourni par la chronologie : les deux farces du *Pet* et des *Cinq sens* sont conservées dans des éditions très postérieures à celle d'Alione ; et il n'est pas invraisemblable que son œuvre franco-italienne ait pénétré dans la ville italianisée qu'était Lyon.

Je ne sais si le premier argument peut conduire à une conclusion certaine [1]. Quant au second, je dois faire de fortes réserves. Nous nous référons à ces éditions de 1545 et de 1532-1547, et, pour le *Pouvre Jouhan*, à une édition de 1502-1518, parce que, par chance, on a retrouvé de chacune d'elles, à des époques récentes, *un* exemplaire. Mais n'a-t-il pas existé des éditions antérieures qu'Alione a pu connaître et qui ont entièrement disparu ? Jusqu'en 1928, la farce du *Pouvre Jouhan* était absolument ignorée. Ces livrets en lettres gothiques, de format oblong, ont subi le même sort que les autres genres de littérature populaire : leurs possesseurs ne prenaient guère le soin de les conserver ; il en était de même pour les copies manuscrites de ces farces.

Si nous nous reportons aux dates de composition, deux farces françaises paraissent sensiblement antérieures aux comédies d'Alione : celle du *Pouvre Jouhan* existait, semble-t-il, avant 1486, et j'ai cité dans mon *Mystère des Actes des Apôtres* une représentation de la farce du *Pet* qui fut donnée dès 1476 devant le roi René.

On a quelque peine à croire que l'édition d'un ouvrage écrit surtout dans un dialecte étranger, difficile à comprendre, ait été connue non seulement à Lyon, mais à Paris et à Rouen [2].

1. A l'encontre de M. B., Philipot tenait la *Farsa de Zohan Zavatino* pour une médiocre imitation d'un original français perdu, qui aurait été utilisé par l'auteur du *Poulier à quatre personnages*. En une matière aussi complexe, je ne veux pas décider entre eux deux.

2. Actuellement on en possède seulement quelques exemplaires, dont un, qui est conservé dans la collection James de Rotschild, avait été acheté (probablement à Turin) par Fer-

D'autre part, M. B. reconnaît lui-même qu'Alione a subi très fortement l'influence de la langue et de la littérature françaises. Ses poèmes en français révèlent sa familiarité avec la poétique de nos rhétoriqueurs et avec nos chansons [1]. Ses comédies en dialecte sont truffées d'expressions et de mots français [2]. M. B. admet qu'Alione a eu connaissance de notre excellente farce du *Pouvre Jouhan*, du *Pathelin*, et des *Quinzes joies de mariage* (*le quinze gos de mariage*, p. 187).

Enfin, dans les farces françaises qui seraient imitées des comédies d'Alione, je ne trouve aucun italianisme, alors que les gallicismes abondent chez l'auteur astésan. N'est-ce pas un indice que leurs auteurs n'ont pas utilisé son théâtre ? Mais je ne veux pas affirmer, en terminant, que la thèse du savant éditeur est fausse ; je ne puis le démontrer, tout en tenant l'autre thèse pour plus probable. Et je le remercie de nous avoir procuré une bonne édition d'une œuvre qui intéresse les spécialistes du théâtre français autant que les italianisants.

Raymond Lebègue.

Jean Dagens. **Bérulle et les origines de la Restauration catholique (1575-1611).** Paris, Desclée de Brouwer, 1952. In-8°, 457 p.

On ne veut signaler ici aux comparatistes que les précieuses clartés que Jean Dagens apporte dans la confusion des théories baroquistes avec les premiers chapitres de cet ouvrage capital. D'autres diront ailleurs comment ses recherches, confirmant magistralement celles de Jean Orcibal sur Saint-Cyran, renouvellent l'histoire de la spiritualité française du XVII^e siècle. Le fondateur de l'Oratoire français a été premièrement l'initiateur d'un nouvel augustinisme centré sur l'Incarnation et l'Humanité du Christ ; et « le premier Port-Royal a subi l'empreinte bérulienne » comme tels « saints personnages qui devaient un jour lutter de toutes leurs forces contre le rayonnement de Port-Royal ». Ce « paradoxe historique » n'en est un que par rapport à une histoire lacunaire et simpliste qui ignorait la richesse interne du mouvement spirituel sommairement étiqueté « Contre-Réforme ».

Le livre de J. Dagens appartient à l'histoire de la spiritualité et à l'histoire tout court. Mais par l'ampleur et la précision de ses vues historiques il intéresse l'histoire littéraire générale, dans la mesure où celle-ci a l'ambition de rattacher les productions littéraires à un mouvement général des esprits et des sensibilités. Non sans risque, nos contemporains ont introduit en littérature l'idée du baroque élaborée par les historiens de l'architecture, et ont admis que « le baroque », en littérature

nand Colomb, fils de Christophe Colomb. Il n'est pas mentionné dans la *Bibliothèque française de F. Colomb*, de J. Babelon.

1. Cf. le catalogue de la bibliothèque J. de Rothschild, t. IV, pp. 413-415.

2. Faut-il ajouter que, comme nos auteurs de mystères et de farces, Alione pratique scrupuleusement le chevauchement des rimes sur les répliques ?

comme dans les arts de l'espace, c'était « l'art de la Contre-Réforme ». Pour qu'une telle conception aidât à voir clair dans les œuvres caractéristiques du demi-siècle qui suit le Concile de Trente, il ne manquait, hélas, que d'éclairer cette lanterne. On a tant parlé de la « Contre-Réforme » sans savoir ce qu'elle fut ! On était égaré plus qu'orienté par son appellation négative. Il faut savoir gré à M. Dagens de démonétiser celle-ci ; il préfère parler de réforme catholique. Mieux encore, il évoque, dans son titre, la « restauration catholique », et, les très beaux chapitres qu'il consacre à la formation de Bérulle, il leur donne comme sous-titre : « Renaissance et esprit chrétien ».

Bérulle, par la formation humanistique qu'il reçoit dans les deux dernières décades du XVI^e siècle, « est encore un homme de la Renaissance ou, si l'on veut, de l'âge baroque ». On ne saurait plus tranquillement affirmer qu'entre cet âge et la Renaissance il n'y a pas de rupture. « Le siècle de Louis XIII marque vraiment le triomphe de l'humanisme » ! De l'humanisme chrétien, certes, qui, avec les platoniciens de Florence, — Marsile Ficin, Pic de la Mirandole — puis avec Érasme, affirme « l'unité de la culture humaine, l'harmonie profonde entre la révélation chrétienne et la tradition antique, entre le monde de la nature et celui de la grâce ». Les humanistes chrétiens, et Bérulle avec eux, rêvèrent même, par delà Rome et la Grèce, la fabuleuse Égypte de Mercure Trismégiste. « L'époque baroque fut sans doute celle du plus grand prestige du Trismégiste ». (Ce doit être dans le commentaire de François de Foix sur le *Pimandre* (1579) que Bérulle a puisé l'image copernicienne du soleil immobile au centre de l'univers pour exprimer son christocentrisme [1]). Quant à la Rome antique, Bérulle en sent vivement la grandeur dominatrice et législatrice. Qu'il soit imprégné de l'antiquité chrétienne retrouvée, des Pères autant que de l'Écriture, qu'il ait été formé aussi par la scolastique rénovée, c'est l'évidence même. Mais cela n'empêche pas Bérulle de platoniser chrétiennement à la manière de Pic de la Mirandole, de reprendre le mythe de la caverne pour peindre l'éblouissement de l'âme chrétienne devant les mystères du Christ, d'appliquer la relation du microcosme et du macrocosme à la relation entre l'homme et Jésus. Certes, « malgré l'harmonie apparente entre l'humanisme et la religion, des forces de rupture sont à l'œuvre ». Le libertinage érudit admirablement ressuscité par R. Pintard sera bientôt une force inquiétante. Mais « au temps de Bérulle, la crise est encore latente. L'Église catholique se relève après des années d'épreuves ; les Turcs ont été défaits à Lépante, les progrès de l'hérésie paraissent arrêtés. Les grandes œuvres de Bellarmin et de Baronius semblent assurer, dans le domaine de la science religieuse, le triomphe de la vérité catholique. La Rome des Papes a retrouvé la splendeur de la Rome Antique. Il y a, chez les catholiques du temps, une sorte d'op-

1. Dans un bel article de la *Rivista di Letterature moderne*, Florence, 1953, pp. 23-32, J. Dagens, sous le titre *Tradition et innovation dans les « Pensées » de Pascal*, a montré les répercussions de la nouvelle physique post-copernicienne dans l'apologétique.

timisme triomphal, qui s'exprimera magnifiquement dans l'œuvre éclatante de Rubens, et naïvement dans l'*Imago primi saeculi* ». C'est le même esprit, avec une « ivresse d'harmonie... et d'unité », que J. Dagens reconnaît dans les fresques achevées sous Sixte Quint à la Bibliothèque Vaticane (1591), fastueux décor qui glorifie à la fois le progrès de l'esprit et le triomphe de l'Église à travers les siècles. *Optimisme triomphal* : on ne peut qu'applaudir à cette formule quand on pense à l'Escorial qui rivalise avec le Vatican pour affirmer le triomphe du christianisme. Mais il faut, bien entendu, oublier toutes les sottises qui ont été écrites au sujet du sombre Escorial ; il faut y retrouver, avec le P. Sigüenza, toutes les perfections et tous les raffinements de la grandiose architecture classique mis au service de la glorification du Christ « prêtre et victime », comme disait le grand Bibliste Arias Montano. Il faut relire les pages où Sigüenza décrit le projet qu'il avait proposé lui-même à Philippe II pour la fontaine de la cour des Évangélistes, et qui aurait exalté sous le ciel du Guadarrama l'évangélisation des quatre parties du monde par les hommes de la Péninsule. Il faut considérer sur place, ou dans la description de Sigüenza qui en avait tracé le programme, les fresques de la bibliothèque du Monastère, où les apothéoses de la Théologie, de la Philosophie, des arts libéraux, unissent savoir humain et science de Dieu, selon la même interpénétration sereine que dans les fresques de la Vaticane dont J. Dagens, après A. Dupront, fait le symbole de la restauration catholique triomphante. J. Dagens rappelle encore, dans un autre chapitre, le style des cérémonies remises en honneur, la pompe des fêtes profanes mise par les Jésuites au service de la dévotion, et en particulier de la nouvelle dévotion à l'Eucharistie, « le style triomphal des Églises baroques ».

Notre auteur nous parle, après Bremond, de l' « invasion mystique » ; il voit mieux que son devancier les complexes origines de ce mouvement en Espagne, en Italie, aux Pays-Bas, en Rhénanie [1]. Mais ce n'est pas lui qui chercherait dans l'ascétisme ou dans la mystique le secret du style baroque. Le mouvement de l'âme solitaire qui se détache du monde et de toute chose créée ne saurait guère engendrer quelque style que ce soit, si l'on entend par style un système de formes et de normes d'art. Le style des premiers monastères thérésiens, ce n'est pas celui de l'Escorial leur contemporain, c'est l'absence de style et le délabrement du hangar de Bethléem, « el portal de Belén », comme disait sainte Thérèse. Le livre de J. Dagens, avec sa reconstitution nuancée et riche de l'humanisme chrétien « triomphal » du temps de Bérulle, est un précieux rappel à la réalité pour ceux qui, paradoxalement, veulent faire de la méditation ignatienne le germe du baroque. Les *Exercices* ont

1. Recommandons aux comparatistes la commode *Bibliographie chronologique de la littérature de spiritualité* (1501-1610) (Desclée de Brouwer, 1952), que J. Dagens a eu la patience de dresser, faisant profiter de sa riche expérience tous ceux qu'intéresse cette littérature. On lui saura gré de l'avoir entendue largement, et de n'en avoir exclu ni les philosophes ni les sermonnaires.

été un filet avec lequel, dans l'intimité de la direction de conscience, les Jésuites ont fait leur travail de pêcheurs d'âmes. Ce n'est pas dans cette action sans témoins, c'est dans leur spectaculaire activité ecclésiastique et pédagogique qu'ils ont contribué à façonner le style de vie et d'art de leurs contemporains. On sait qu'ils n'ont pas créé, mais exploité ce qu'on appelle le style jésuite, forme typique du baroque religieux, en architecture ; mais Fülöp Miller (*Les Jésuites et le secret de leur puissance*, t. II, Paris, Plon, 1933, p. 194) explique assez bien comment la fameuse église du Gesu, à Rome, « semble faite pour mettre aussitôt l'âme dans un état d'enthousiasme et de foi joyeuse ». Optimisme triomphal toujours. — J. Dagens nous met bien utilement en garde aussi contre la tendance à creuser un fossé entre Baroque et Renaissance, en faisant du premier le style d'une « pessimiste » Contre-Réforme, laquelle serait essentiellement une Contre-Renaissance. Pauvre idée de manuel ! Ne serait-ce pas un mirage né d'un autre mirage, de l' « optimiste » Renaissance paganisante selon Michelet et Burckhardt ? Il faudrait déplorer que le *baroque* ait détrôné l'idée plus modestement chronologique de *Spätrenaissance* si la notion nouvelle devait faire oublier la continuité qui existe entre l'époque antérieure au Concile de Trente et celle qui suit. Le plus précieux enseignement des analyses baroquistes sur l'architecture à partir de Michel-Ange, n'est-ce pas la continuité entre des formes d'art qui ont une même structure, très diversement infléchie ou surchargée, celle d'un classicisme gréco-latin ?

M. Bataillon.

Lennart Breitholz. **Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution.** (Acta Universitatis Upsaliensis, XII). Uppsala, Lundequistska Bokhandeln, 1952, 394 p. in-8°.

Il y a vingt-cinq ans, C. Brenner avait consacré sa thèse à l'histoire nationale dans la tragédie française du XVIII^e siècle. M. Breitholz, savant suédois, embrasse une matière plus étendue, dans le temps : il commence au *Jeu de S. Nicolas*, — dans les genres : avec raison, il a inclus dans ses recherches l'opéra, l'opéra-comique, la comédie avec ou sans ariettes, et même les pantomimes de la Foire, — et dans les sujets : il retient toutes les pièces historiques dont le thème n'est pas tiré de l'Antiquité profane ou sacrée, ou du Martyrologe. Félicitons-le d'avoir traité avec le souci d'une information objective et exacte une matière aussi vaste et aussi complexe.

Le premier chapitre nous conduit, en soixante pages, du Moyen Age à l'année 1700, et tout le reste du livre concerne les périodes successives du XVIII^e siècle. M. B. justifie cette inégalité en établissant que les dramaturges classiques ont rarement choisi des sujets de tragédie postérieurs à l'Antiquité. Soit, mais il aurait fallu regarder de plus près

le répertoire français antérieur à *Bajazet* ; la recherche était difficile, je le reconnais, car certaines pièces ont disparu et d'autres n'ont jamais été imprimées.

M. B. mentionne le *S. Nicolas* de J. Bodel, quelques miracles de Notre-Dame, et le mystère du *Siège d'Orléans*, dont l'importance est due surtout à la disparition des pièces analogues. En effet, le public français aimait voir jouer des pièces historiques à sujet profane (ou à peine religieux), qui portaient généralement le titre d'*histoire*. C'est le jeu de la *Destruction de Troie*, la moralité d'un *Empereur qui tua son neveu*, l'*Histoire de Grisélidis*. Ce sont les pièces que j'ai énumérées aux pp. 103-104 de ma *Tragédie religieuse en France :* le *Jugement du duc Charles*, la *Destruction de la cité de Liége*, etc. ; comme on n'en a conservé que les titres, nous ignorons si elles étaient apparentées à l' « histoire » ou bien à la tragédie régulière, et il manque un chaînon dans l'évolution de notre théâtre d'histoire moderne.

Malgré l'influence des tragédies des Anciens, nos auteurs de tragédies régulières ou irrégulières ont manifesté, dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle, un goût croissant pour les sujets d'histoire moderne ou contemporaine. Ils les emprunteront souvent à des sources impures : conteurs, tels que Bandello, et romanciers [1] ; mais le public pouvait croire à la réalité historique d'*Acoubar*, comme plus tard à celle de *Venceslas*. De 1573 à 1610, j'ai compté une trentaine de tragédies de ce genre. Leurs titres prouvent :

1° que certains auteurs, jugeant trop connues les histoires et les légendes tragiques de l'Antiquité, préfèrent utiliser les récits des temps barbares, fertiles en événements sanglants, atroces, et peu familiers au public ; de là, les *Alboin* et les *Mérovée ;*

2° que la grande crise qui a secoué la France pendant trente années, a suscité des tragédies d'actualité : au *Sac de Cabrières* succèdent de nombreuses pièces sur Coligny, l'assassinat des Guise, etc.

3° que le goût du public pour l'exotisme nous a valu des tragédies turque (*la Soltane*, dès 1561), américaine *(Acoubar)*, africaine *(les Portugais infortunés)*.

On note aussi des sujets tirés de l'histoire nationale récente : des *Jeanne d'Arc*, un *Gaston de Foix*. L'histoire anglaise, ancienne ou contemporaine, fournit deux tragédies sur le roi Édouard III et la comtesse de Salisbury, et une *Marie Stuart* [2].

Curieuse coïncidence : de l'autre côté de la Manche, les dramaturges élisabéthains et jacobéens explorent non seulement les vieilles chroniques anglaises, mais aussi l'histoire des temps barbares et celle de nos guerres civiles [3].

En outre, M. B. aurait pu examiner le caractère historique de mainte tragi-comédie de la première moitié du XVII^e^ siècle. A côté du *Cid*,

1. Cf. ma *Tragédie française de la Renaissance*, p. 65.
2. *Ibidem*, pp. 64-65.
3. Cf. J. Jacquot, *G. Chapman*.

l'*Edouard* de La Calprenède, la *Marguerite de France* de Gilbert méritaient une brève mention. Même quand les auteurs de tragi-comédies empruntaient leurs sujets à la fiction, ils satisfaisaient et développaient le goût du public pour une histoire moderne plus ou moins romanesque.

En fait, M. B. commence son historique à la querelle du *Cid*, et, à partir de ce moment, il faut louer la précision de ses recherches et la solidité de ses remarques. Au XVII^e^ siècle, les sujets d'histoire moderne ne sont blâmées par aucun théoricien ; mais les événements sont trop connus pour donner au dramaturge ses coudées franches. Quant aux temps barbares, les délicats, à la suite de Boileau, rejettent les noms gothiques, tels que Childebrand [1] — comme si le nom de Clytemnestre était plus euphonique ! L'histoire récente de l'Angleterre fournit des *Marie Stuart* et des *Comte d'Essex ;* à son retour de Londres, La Serre publie un spectaculaire *Thomas Morus*. Dans la préface de *Bajazet*, Racine formule la règle de l'éloignement dans l'espace. L'histoire nationale n'est représentée que par la *Pucelle d'Orléans* de l'abbé d'Aubignac et quelques autres pièces encore plus obscures ; mais, dans *Attila*, Corneille glisse un éloge de la dynastie des fleurs de lys ; carrousels et opéras témoignent du goût de l'aristocratie pour l'ancienne chevalerie française. M. B. constate que la plupart des dramaturges qui choisissent des sujets en dehors de l'Antiquité, sont des partisans des Modernes, et même ignorent les langues anciennes.

Vers 1730, le théâtre d'histoire moderne manifeste un peu plus d'activité. D'abord, le public est réticent, puis il accepte, et peu à peu l'histoire moderne envahit la scène. Deux dates importantes : en 1734, l'échec d'*Adélaïde du Guesclin ;* en 1760, le succès de *Tancrède*. Malgré le dédain des philosophes pour la « barbarie » médiévale, on s'enthousiasmera pour la chevalerie française. Après la désastreuse guerre de Sept ans, le chauvinisme s'en mêla : les chevaliers français sont, au théâtre, aussi vaillants qu'aimables et tendres ; et les Anglais y sont maltraités.

Sur le développement de ce théâtre l'influence anglaise a été capitale [2]. Au XVII^e^ siècle, les jugements des Français sur le théâtre tragique des Anglais étaient rares et méprisants [3]. Au siècle suivant, on invoque l'exemple des pièces d'histoire moderne écrites par Shakespeare et par ses successeurs. M. B. discute les opinions des critiques modernes au sujet de l'influence de Shakespeare et de Dryden sur Voltaire ; on tiendra compte des arguments qu'il présente, pp. 77-103. L'influence anglaise se manifeste aussi dans le spectacle : les événements se passent sur la scène, au lieu d'être racontés ; la vue de morts violentes, de blessés, d'agonisants, provoque chez le spectateur de vives émotions. Plus tard, les défilés militaires, l'adoubement d'un chevalier, l'exhibition de drapeaux deviennent des intermèdes obligatoires.

1. Cf. pp. 74-75, les observations du P. Brumoy et de Voltaire.
2. On s'est référé aussi à des pièces grecques telles que les *Perses* ; cf. pp. 117 et 225.
3. M. B. eût pu citer le jugement de Saint-Amant dans son poème d'*Albion* et renvoyer à la thèse de G. Ascoli.

Les auteurs de ces tragédies historiques se flattent d'observer la couleur locale, — on dit alors *le costume;* ils munissent leurs pièces de notes historiques, avec références à Lacurne de Sainte-Palaye et à nos vieilles chroniques. On critique, au nom de la vérité historique, les décors et les habits des acteurs. Louables efforts ! En fait, comme le montre bien M. B., ces représentations du Moyen Age sont faussées par les préjugés philosophiques ou patriotiques, par la sensiblerie à la mode, par les sous-entendus politiques.

Si les chevaliers sont les personnages le plus souvent mis à la scène, la popularité d'Henri IV croît rapidement. M. B. consacre des pages savoureuses à ce roi bonasse qui fait pleurer Voltaire et les nobles spectateurs, qui a la larme à l'œil [1], déjeune chez les meuniers et les charbonniers, et respecte la vertu des jolies filles du peuple. Avant 1774, cet Henri IV est tacitement opposé à Louis XV ; en 1774-75, il est comparé au jeune Louis XVI, sur qui tant d'espoir était fondé [2].

Les sujets historiques se multiplient à l'Opéra, où *Adèle de Ponthieu* est jouée en 1772, et dans les autres genres dramatiques.

Ce théâtre historique, aujourd'hui mort, mais dont certaines œuvres ont connu un succès surprenant (on jouait encore les médiocres pièces de Belloy en 1820-1840), a bénéficié, au XVIII^e siècle, de la vogue européenne de la littérature française : presque toutes ces pièces sont conservées dans les bibliothèques suédoises, et M. B. signale, après M. Beijer, l'influence de notre théâtre sur les tableaux du peintre Hilleström (p. 170) et sur les costumes des acteurs suédois (p. 362).

Comme on le voit, le savant livre de M. B. est une précieuse contribution à l'histoire dramatique, sociale et philosophique du XVIII^e siècle.

Raymond Lebègue.

Hansres Jacobi. **Amphitryon in Frankreich und Deutschland.** Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. (*Zürcher Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte*, Bd. 2). Zürich, Juris-Verlag, 1952. In-8°, 135 p.

L'étude d'un thème est périlleuse. Comment suivre son développement sans courir le risque d'omettre des intermédiaires importants ? Admettons que celui d'Amphitryon puisse être étudié avec profit en se bornant aux seules littératures française et allemande ; car, parmi les grands poètes qui l'ont traité, ni le Portugais Camoëns (1587), ni l'Anglais Dryden (1690), ne semblent avoir fourni beaucoup à leurs successeurs. On souhaiterait pourtant que M. Jacobi justifie le choix

1. Sur la scène, Bayard, lui aussi, verse force larmes.
2. A la p. 295 de son livre, M. Brenner a fourni la statistique des pièces du temps qui se rapportent à Henri IV et celle de tous les *Sièges* qui ont fait suite au *Siège de Calais*, de Belloy.

auquel il s'est arrêté. Une esquisse de catalogue des versions antiques et modernes du thème nous aiderait à apprécier l'importance des contributions françaises et allemandes ; une dizaine de titres suffiraient, sans qu'il soit nécessaire de prendre au pied de la lettre (p. 74) le titre donné par Giraudoux à sa pièce ! Si l'on se limite à la France et à l'Allemagne, pourquoi étudier deux productions médiévales en latin (pp. 16-20), extrêmement intéressantes en soi, mais sans influence sur la transmission du thème ? Si cette transmission mérite d'être retracée, pourquoi ne pas consacrer quelques lignes aux adaptations italiennes du XVI^e siècle, ainsi qu'à telle œuvre sans valeur littéraire, mais constituant un maillon de la chaîne ? [1]

La méthode d'exposition adoptée, un peu monotone, n'est pas toujours probante. L'étude de chaque œuvre considérée est divisée en trois sections : les deux premières portent sur les innovations dans le traitement du thème, et sur l'art du dramaturge, la troisième considère l'œuvre en tant que production caractéristique du milieu et du moment.

Les premières pages sont consacrées aux origines du thème et à l'*Amphitryon* de Plaute : sur ces deux questions, l'article de M. A. Ernout dans *Neophilologus* d'avril 1949, et l'introduction du même latiniste à son édition d'*Amphitryon* (Soc. d'Ed. *Les Belles Lettres*) pouvaient fournir quelques utiles compléments. Rotrou (dont les *Sosies* sont de 1636, donc antérieurs de trente ans, et non de cinquante comme il est dit p. 21, à la pièce de Molière) est étudié très légitimement en tant que précurseur de Molière, chez qui apparaît pour la première fois la subtile différence, établie par Jupiter, entre « amant » et « époux » ; distinction capitale sur laquelle repose le traitement nouveau du thème chez Kleist et Giraudoux. M. Jacobi, à notre sens, n'insiste pas assez sur ce point. La distinction se trouvait déjà, nous dit-il, chez Plaute, « wenigstens angedeutet ». Sans doute fait-il allusion aux deux vers (éd. Ernout, v. 134-5) :

... Illa illum censet virum
Suum esse, quæ cum mœcho est...

Mais qui ne voit qu'il s'agit ici d'une simple situation comique, d'une opposition de fait, dont Molière sera le premier à tirer le dualisme sentimental et les spirituels sophismes que l'on connaît ? Cette distinction, M. Jacobi ne la retrouve plus chez Rotrou, qui suit Plaute de très près — on ne la trouverait pas davantage chez Camoëns (p. 23). Sur Rotrou et Molière, la bibliographie de M. Jacobi comporte deux lacunes : les éditions de l'*Amphitryon* de Molière établies par Despois et Ménard (*Grands Écrivains de la France*) et récemment par M. Mélèse (*Textes littéraires français*), comportent des introductions indispensables sur

1. On ignore généralement que Kleist a fait quelques emprunts importants à un *Amphitryon* publié quatre ans avant le sien par un fonctionnaire de la cour de Weimar, J. D. Falk. Tous ne sont pas relevés par H. Meyer-Benfey qui, dans *Das Drama H. von Kleists* (1913), semble avoir été le seul à étudier la question.

les sources de la pièce. Les chapitres consacrés à Molière (à cette réserve près), à Kleist et à Giraudoux, tirent un bon parti d'une sérieuse documentation. Viennent ensuite un long chapitre sur le *Zweimal Amphitryon* de Georg Kaiser et quelques pages sur l'opéra *Amphitryon* de Robert Oboussier (Bâle, 1950), témoignages de la vitalité du thème. Un appendice constestant de façon probante l'authenticité de documents « kleistiens » publiés en 1921 par K. G. Herwig, résout implicitement par la négative la question d'une dette possible de Kleist à l'égard de Rotrou [1].

Les faiblesses de cette étude nous semblent en grande partie attribuables au découpage adopté, qui a sans doute l'avantage d'accuser les transformations du thème : nous y voyons bien comment le processus d'humanisation, commencé chez Plaute, se précipite chez Molière, et s'épanouit chez Giraudoux, tandis que Kleist, dans l'intervalle, « remythologise ». Mais le danger est justement d'exagérer les différences. Giraudoux, même comparé à Kleist, qu'il a su utiliser, est-il vraiment superficiel ? « Oberfläche » (p. 73) est injuste, même si ce substantif est racheté par d'élogieux adjectifs (« kristallklare, ironisch funkende »). Le souci qu'a l'auteur de retrouver dans chaque œuvre les caractères « typiques » d'une civilisation donnée nous vaut à plusieurs reprises l'impression de glisser vers la tautologie ou la lapalissade (cf. aussi une naïve constatation, p. 27, sur le tutoiement en latin). L'emploi d'étiquettes trop commodes fait tort à une synthèse partielle qui s'appuie sur de bons exemples et repose sur une enquête sérieuse.

Signalons pour terminer un bon article de D. G. Dyer, dont M. Jacobi n'a vraisemblablement pas pu avoir connaissance : l' '*Amphitryon*' : *Plautus, Molière and Kleist* (*German Life & Letters*, Oxford, April, 1952).

J. Voisine.

Erich Kunze. **Die deutschen Uebersetzungen finnischer Schönliteratur**. Bibliographie mit einer Einführung (Suomalainen Tiedeakatemia). Helsinki, 1950. In-8°, 189 p.

La courte préface et la longue « vue d'ensemble » qui servent d'introduction à cette bibliographie sont, à leur manière, aussi riches de révélations et d'intérêt que les cent pages de bibliographie qui les suivent. Il est entendu que, de 1754-64 à 1948, avec des péripéties variées, des versions allemandes ont fait connaître à un public différent divers aspects de ces « belles-lettres ». Surtout si l'on a soi-même pratiqué le vaillant pays des mille lacs, traduit en vers du Topelius à l'occasion, et apprécié les pages récentes de F. Durand, *Panorama du lyrisme*

1. Un article de M. Th. C. van Stockum dans *Neophilologus*, juillet 1950 (M. Jacobi ne le mentionne pas) étudiait justement la question en s'appuyant sur les documents incriminés.

suédois en Finlande (*Études germaniques*, avril-septembre 1950), on suit avec fruit cette diffusion d'un folklore que suivent des réalisations diverses. Du *Kalevala* ou des runes à l'art de Zilliacus, ce sont des trajets imprévus, où la part du hasard est grande, qui conduisent les lecteurs allemands ; et des informateurs français, tels que X. Marmier, ne laissent pas d'y avoir une place éventuelle. Les listes copieuses, et d'une vérification malaisée, qui nous sont fournies appellent parfois l'exclamation connue : « Nicht zählen, wählen ! » Et puisque, p. 17, sont signalés les travaux d'Albertine Giese sur les rapports du poète F. W. Weber avec la poésie nordique, ajoutons ici que la suite de la première partie de ce travail est une thèse de Munich, soutenue en 1931.

F. B.

André Monchoux. **L'Allemagne devant les Lettres françaises de 1814 à 1835.** Paris, Armand Colin, 1953. In-8°, 523 p.

Pourquoi ne pas l'avouer ? Je n'ai pas vu sans satisfaction reprendre après moi cette grande question que je n'avais fait qu'esquisser [1]. Développée, complétée, vérifiée et toujours nuancée par M. André Monchoux, avec compétence, justesse et sûreté, dans une belle et utile thèse de doctorat ès-lettres, elle mérite de retenir l'attention la plus soutenue des comparatistes.

Elle souligne une des tendances actuelles de la littérature comparée telle qu'elle est expérimentée chez nous. Autre chose est de définir, dans l'œuvre d'un écrivain ou dans une littérature, les influences souvent subtiles, souvent impondérables, venues de l'étranger, autre chose est d'éclairer les dispositions d'une ou plusieurs générations à l'égard d'une littérature étrangère, de chercher à définir le climat spirituel d'une époque grâce à des dépouillements, aussi exhaustifs que possible, de revues, de quotidiens, de mémoires, de correspondances, d'œuvres complètes, de témoignages isolés, etc. Constater le succès ou la fortune d'un écrivain ou d'une école dans un milieu étranger n'est pas suffisant. Il faut encore examiner l'interprétation qu'on a laissée d'eux, la déformation, la transposition qu'ils ont subie, le mythe auquel ils ont donné naissance [2]. Ainsi s'élargit la littérature comparée, elle apporte une contribution féconde à la psychologie des peuples. *Le mythe anglais sous la Restauration* de M. Reboul, *L'image de la Grande-Bretagne dans le roman français entre les deux guerres*, de M. M. F. Guyard, voilà deux excellentes thèses qui ne tarderont pas, j'espère, à paraître. Parmi celles qui portent sur les relations franco-allemandes et qui se

1. Cf. J. M. Carré. *Les écrivains français et le mirage allemand*, 1re partie. Boivin, 1948.
2. M. F. Guyard. *La littérature comparée*, Presses Universitaires, 1951. Avant-Propos, p. 10 et p. 123.

sont élaborées sous ma direction, l'étude de M. Monchoux est, depuis la fin de la guerre, la première achevée. Elle sera suivie dans un avenir prochain de celle de M. Claude Digeon, qui couvre la période de 1870 à 1904. Ainsi s'éveillent et se relaient les curiosités, ainsi se distribuent les secteurs à explorer, et je remercie M. Monchoux de poser ici la pierre fondamentale sur laquelle devront se construire, en ce qui concerne le problème littéraire franco-allemand, les études ultérieures.

Il s'est modestement arrêté en 1835. La publication de l'*Allemagne* de Henri Heine et des deux volumes : *Au-delà du Rhin* de Lerminier peut en effet marquer la fin d'une première étape. Il aurait pu aller plus loin. Les polémiques littéraires qui se développent, à propos du *Rhin allemand*, entre les deux pays, dessinent une coupure plus nette. Certains grands auteurs, classés dans l'appendice comme « déficients » eussent retenu légitimement son attention (Hugo, Lamartine, Musset, etc.), [1] s'il avait poursuivi son exploration jusqu'au *Rhin* de Victor Hugo (1842). C'est à cette époque que les choses deviennent plus nettes [2].

Les limites de la thèse étant provisoirement acceptées (et il faut reconnaître qu'elle est très dense et très compacte), elle constitue une mise à jour, une mise au point et une mise en garde tout à fait nécessaires. Une mise en garde en particulier contre les brillants ouvrages de Louis Reynaud (*L'influence allemande en France au XVIII^e^ et au XIX^e^ siècle*, Paris, 1922 ; *le Romantisme et ses origines anglo-germaniques*, Paris, 1926 ; *Français et Allemands*, Paris, 1930). S'il est peut-être permis de s'étonner que les sévérités de cet éminent germaniste à l'égard des valeurs allemandes n'aient pas survécu aux tristes pressions de l'occupation, loin de ma pensée d'instituer ici une polémique rétrospective. Mais M. Monchoux a fort bien fait de montrer, contrairement aux affirmations de Louis Reynaud, qu'il n'y a eu, ni chez les écrivains allemands du Romantisme, ni chez nos informateurs français, aucune conspiration systématique, aucune complicité pour introduire chez nous les idées allemandes. A la suite de Madame de Staël — à laquelle M. Monchoux consacre une lucide introduction — s'est développée, certes, en France, une sorte de germanophilie littéraire qui ne se double pas d'ailleurs de germanophilie politique. Une curiosité sympathique et dispersée, soit, mais pas un complot ! M. Monchoux a d'ailleurs établi fort justement que cette faveur sentimentale d'ailleurs nuancée, a connu des limitations et des réticences. C'est avec raison qu'il cite M. Albert Béguin : « Un spécialiste de la question va jusqu'à insinuer que, machiavéliques à leur habitude, les Allemands se sont inoculé ce mal [le Romantisme], pour contaminer leurs voisins. Par bonheur les travaux de littérature comparée permettent aujourd'hui d'échapper

1. Cf. Fr. Hirth. *Heinrich Heine und seine französischen Freunde.* Mayence, 1949. Günter Schweig. *Die politische Dichtung Heinrich Heines im französischen Urteil*, Inaugural Dissertation. Sarrebruck, 1953.

2. Cf. mon étude sur le Rhin dans la littérature française, dans *Le Rhin, Nil de l'Occident.* Paris, Les ordres de Chevalerie, 1946.

à ces étroites condamnations. Il n'est plus possible d'ignorer que les Cénacles de 1830 n'ont presque pas connu le Romantisme allemand. [1] »

M. Monchoux accorde qu'au point de vue philosophique l'influence allemande a été plus considérable. Mais n'aurait-il pas eu intérêt à dépasser, là encore, la date de 1835 ? Actions et réactions eussent été plus visibles, même avant la génération de Taine et de Renan, dans les années d'épanouissement de l'éclectisme. Les articles de Quinet dans la *Revue des Deux-Mondes* (1832, 1834, 1836), ses poèmes : *Les bords du Rhin* (1836) et le *Rhin* (1841), *La Marseillaise de la Paix* de Lamartine (1841), *Le Rhin Allemand* de Musset (1841), les voyages sur le Rhin de X. Marmier, de Montalembert, de Gérard de Nerval, d'Alexandre Dumas, de Victor Hugo, provoquent un remous d'idées et d'impressions qui n'est pas à négliger.

Mais dans le cadre chronologique choisi par lui, M. Monchoux a réussi à dresser, avec une rigueur minutieuse, l'inventaire méthodique de tous les moyens d'information et de tous les intermédiaires qui expliquent la formation de notre image de l'Allemagne. Son étude est un travail de première main. Il a examiné de près les voyageurs, les traducteurs, les publicistes de l'époque, a dépouillé plus de 50 revues, s'est astreint à des lectures considérables. Comment classer et coordonner tout cela ?

La composition de l'ouvrage est claire. Dans la première partie : *Le regard*, l'auteur examine « les dispositions diverses des esprits envers l'Allemagne », leur attitude générale et leur optique : classiques et romantiques, conservateurs et libéraux, philosophes (V. Cousin), historiens (Michelet, Quinet), protestants, catholiques, libres-penseurs et Saint-Simoniens, et nous conduit « aux abords et lendemains de 1830 ». Particulièrement pénétrants m'ont paru ses chapitres sur Cousin. Il y a montré qu'il ne fallait pas faire absolument crédit à son récit du premier voyage en Allemagne, parce qu'il l'a retouché au cours d'éditions successives. La dernière page du Journal datée de Kehl, le 15 novembre 1817, qui atteste tant de maturité et d'assurance, et telles autres où s'affirme le souci de se dégager de la métaphysique allemande, semblent avoir été modifiées ultérieurement. Ici encore le « terminus ad quem » de 1835 est gênant.

La deuxième partie : *Le Prisme* examine, un peu longuement, les agents et les moyens d'information. D'une part, les Allemands : Ancillon, Steffens, Koreff, Eckstein, les Boisserée, la Jeune Allemagne, Boerne, Heine et les « gloires passives », les Humboldt, Gall, Niebuhr, les Schlegel ; d'autre part les Français, P. A. Stapfer, Guizot, Benjamin Constant, Barante, l'équipe du *Globe*, Lerminier, Nerval, Loëve-Weimars, X. Marmier, J.-J. Ampère, Saint-Marc Girardin. Et puis, après les rédacteurs, les revues (qui occupent plus de 50 pages). Et pourtant, au moment où M. Monchoux soutenait sa thèse, je lui signalais l'étude de

1. P. 409.

M. T. Palfrey (1950) sur l'*Europe littéraire*, une petite revue légitimiste qui dura deux ans sous la Monarchie de Juillet, à laquelle collaborèrent Nodier, Creuzé de Lesser, etc. Un recensement n'est jamais exhaustif !

La troisième partie : *L'image* relève les impressions et jugements, en général très favorables, portés sur l'Allemagne prise dans son ensemble et ses aspects essentiels (littérature et art, philosophie et science, religion, sentiments politiques, etc.) et conduit tout naturellement aux chapitres sur Heine et Lerminier (celui-ci assez sévèrement jugé en 10 pages, celui-là expédié en 8 pages plutôt laudatives).

L'auteur a justement souligné le fait que Heine avait, pour la première fois, attiré l'attention des Français sur le romantisme allemand, et il lui reproche (p. 390) de n'avoir pas parlé de la « Jeune Allemagne ». Mais en 1833-1834, quand Heine publia ses articles dans l'*Europe Littéraire* et la *Revue des Deux-Mondes*, celle-ci ne s'était pas encore vraiment manifestée. Les *Aesthetische Feldzüge* de Wienbarg sont de 1834 et furent interdits en 1835, et d'ailleurs Heine saisit plus tard aussi l'occasion de revenir sur les « Tendenzdichter ». Encore une raison peut-être pour pousser quelques années plus loin !

Mais je me rends bien compte des difficultés d'un tel exposé. La composition : le *Regard*, le *Prisme*, l'*Image* est extrêmement ingénieuse et correspond bien à l'impérieux besoin d'analyse qui fait honneur à l'auteur. Il serre ainsi de très près des réalités souvent fuyantes. Mais « l'image » est souvent déjà entrevue dans « le prisme » et s'explique déjà par « le regard ». D'où des chevauchements et des répétitions inévitables. Dans un tel foisonnement, comment ne pas s'exposer à des petites redites ? Il ne faut pas se plaindre d'être trop riche. D'ailleurs, après chacune de ses trois parties, dans des conclusions partielles, M. Monchoux tient à faire le point. On sent qu'il ne veut rien laisser d'inexpliqué, d'inachevé, d'obscur pour le lecteur. Partout on constate un grand souci d'être équitable et mesuré, un désir de cerner le passé dans sa mouvante complexité. L'appareil scientifique est impeccable. 70 pages de notes explicatives et de références, un parfait index, une impressionnante bibliographie.

En somme, un travail d'une solidité exceptionnelle, un esprit d'une modestie exemplaire. On aurait peut-être pu souhaiter çà et là plus de densité pittoresque, de formules frappantes, de raccourcis nerveux. Mais M. Monchoux n'aime pas le clinquant, ne cherche pas l'effet : il a voulu être plus juste que brillant. Son monument est là maintenant devant nous, bien campé, bien construit, bien fait. Il a largement mérité de la littérature comparée et a droit à toutes nos félicitations.

Jean-Marie Carré.

Juliusz Slowacki. **1809-49. Livre du Centenaire.** The Polish Research Centre. London, 1951. In-8°, 448 p.

Ce volume commémoratif n'intéresse pas seulement le spécialiste des lettres polonaises, mais aussi, pour un tiers des travaux qui y sont réunis, le comparatiste. Il apporte en effet, dans le domaine déjà largement exploré des rapports entre l'œuvre de Slowacki et les littératures étrangères, quelques contributions importantes au premier rang desquelles se placent les études de M. W. Folkierski, *Un compagnon fidèle de la pensée créatrice : A. de Vigny*, et de Mme Falk, *Éléments indiens dans la pensée de Slowacki* [1].

Dans un ouvrage antérieur [2], M. Folkierski avait étudié ce que, depuis l'*Arabe* jusqu'à *Anhelli*, Slowacki devait au romantisme français, en particulier à Chateaubriand, à Hugo et à Vigny. Il complète aujourd'hui l'objet de ce travail par l'analyse de la part de Vigny dans *Kordian* et le prolonge par l'étude de ce qu'on pourrait nommer la présence de Vigny dans les œuvres de la période mystique. Si l'influence de Vigny sur Slowacki apparaît, évidente, dans *Paryż*, *Lambro* (1832), il y eut davantage encore, en profondeur, une parenté spirituelle entre les deux poètes : c'est pourquoi, tandis que les influences de Chateaubriand ou de Hugo s'effacent à proportion du développement original de Slowacki, ce développement accuse au contraire « une fidélité constante à des chocs créateurs provoqués par Vigny ». *Stello* et *Eloa* furent deux de ces chocs aux retentissements durables et féconds. Non seulement, en effet, la scène à l'asile d'aliénés, dans *Kordian*, est une transposition dramatique des Consultations du Docteur Noir, tandis que l'image d'Eloa revit dans *Anhelli* sous les traits d'Eloe, si proche de la conception de Vigny que Slowacki y renvoie expressément [3], — mais encore l'écho de ces œuvres se prolonge de façon saisissante : tout le comportement de Slowacki touchant l'attitude et la fonction du poète à l'endroit de la société et de la nation répond à quelques-uns des préceptes contenus dans la fameuse Ordonnance du Docteur Noir. Quant à Eloa, comme si, à chaque fois que Slowacki se posait l'obsédant problème du mal et de sa rédemption, il ne le pouvait que sous la forme dramatique conférée au thème par Vigny, — c'est Eloa qui, sous le nom de Diane plaide, auprès d'Amphitrite la cause de Lucifer, « son frère bien-aimé » et veut le sauver, parce qu'il a souffert, parce que, même faisant le

1. L'étude de M. Folkierski est écrite en polonais ; celle de Mme Falk en anglais. L'ouvrage comporte aussi des travaux écrits en français et en italien.

2. W. Folkierski, *Od Chateaubrianda do Anhellego*. Cracovie, 1934. (Étude sur les rapports entre Slowacki avant la période mystique et le romantisme français.)

3. Dans le texte même (chap. xi) et dans une lettre à Gaszynski, du 22 mai 1839. — C'est le cas de souligner un aspect hautement caractéristique de l'attitude de Slowacki à l'endroit d'œuvres dont il s'inspire. Ici, la presqu'identité du nom, comme, ailleurs, la citation littérale ou presque (de Shakespeare par exemple, dans *Balladyna*) produit un choc dont l'intention ne peut être que d'instituer une *référence* à une œuvre connue dont le rappel inévitable doit convoquer l'ambiance particulière de cette œuvre qui vient alors renforcer la signification, amplifier les résonances et qualifier la tonalité du passage où figure l'emprunt.

mal, il s'efforça, lui aussi de monter (*Samuel Zborowski*, 1845) ; c'est encore le souvenir d'Eloa qui anime l'apparition, devant Popiel, de la Mère-Lune, incarnant, malgré la volonté de Dieu, la pitié et l'amour à l'endroit du criminel et la puissance rédemptrice des larmes (*Roi-Esprit*, 1847). — Ce à quoi M. Folkierski s'attache plus particulièrement, c'est à montrer que ces deux poètes, si différents par la puissance et la qualité de l'imagination, comme par l'orientation de la pensée, mais affrontant l'un et l'autre, avec une même *gravité*, des problèmes très proches, se sont parfois rencontrés « dans les profondeurs ou sur les sommets », et cela, *sans qu'il y ait d'influence directe possible.* De quoi, M. Folkierski apporte deux illustrations frappantes : 1° Le projet d'une suite à *Eloa* (qui doit « animer successivement l'esclave de l'antiquité, le serf du moyen-âge, le salarié moderne... ; [qui] est mon âme et qui souffre »), telle que Vigny l'entrevoyait dès 1830 et qu'il confiait à son Journal, que Slowacki ne put donc connaître — et les incarnations historico-légendaires du *Roi-Esprit* qui sont comme les avatars successifs de l'âme du poète. 2° le problème du silence métaphysique, sur lequel, malgré des points de départ et d'arrivée différents, les deux poètes se rencontrent en une attitude d'interrogation et de défi : Vigny, par la question sans réponse de Jésus à son Père au *Mont des Oliviers*, le silence exemplaire de l'animal dans *La mort du Loup* (Slowacki connut sans doute ces deux poèmes), enfin le silence définitif, stoïque et hautain opposé par le poète, peu avant sa mort, « au silence éternel de la Divinité » — et Slowacki, créant dans le *Roi-Esprit* la légende-mythe de Popiel qui, épouvanté par le silence de la nature et du ciel, décide de contraindre Dieu, par l'horreur même du crime, à répondre, à se manifester par un signe. Sans doute, ce qui était pour Vigny l'âme de l'âme n'était-il pour Slowacki, alors en communion avec l'Esprit, qu'une phase d'un jeu démesuré de l'imagination : mais ce point de rencontre de deux formes originales du prométhéisme n'en est que plus saisissant aux yeux du psychologue des lettres et du comparatiste.

Avec la même minutie dans l'analyse des textes et le même souci de souligner l'originalité du poète, M^me^ M. Falk, dans son remarquable essai, étudie les éléments indiens dans la pensée de Slowacki, tels qu'ils apparaissent dans les six dernières années de la vie du poète, en un temps où celui-ci, par les voies d'une expérience propre, arrivait à des conceptions analogues. C'est ici un exemple extraordinaire, peut-être unique, de coïncidence ou d'intuition. En effet, *avant* 1843, dans cette période où Slowacki ne pouvait avoir de l'Inde qu'une connaissance fort vague (à travers, peut-être la lecture des philosophes allemands dans lesquels ses lettres de Suisse nous le montrent plongé), M^me^ Falk nous apporte le témoignage de rencontres saisissantes de précision dans les motifs et jusque dans les termes entre cette expérience personnelle du poète (modelée par ailleurs selon des schémas romantiques, byroniens, dans *Kordian*, plus authentiquement intime dans *Anhelli*,

plus sensiblement marquée par les tragiques Grecs et Ossian dans *Lilla Weneda*) et des représentations ou des mythes indiens dont on dirait cette expérience inspirée. — Après 1843, date à laquelle se situe la lecture des ouvrages de I. J. Schmidt, de Bergeron et de Burnouf, il y a une prise de conscience de la pensée de l'Inde qu'attestent les extraits notés par Slowacki dans son « Cahier » et des références indiscutables dans les œuvres [1]. — A vrai dire, soucieuse d'isoler, pour la mettre en relief, la part de l'Inde dans la pensée de Slowacki, Mme Falk ne fait point même allusion à tout ce qui, dans le mysticisme du poète, relève de l'Occident et du proche-Orient : pensée grecque, symbolique tirée de la Gnose, de la Kabale, mysticisme de J. Bœhme, occultisme, etc., selon quoi cependant s'est développée et formulée, vers le même temps, mais par des affinités plus directes peut-être, l'expérience nouvelle de Slowacki. Or, comme l'écrit Cl. Backvis, dans ce même Livre du Centenaire [2], le fond de la pensée slowackienne est essentiellement plotinien ou gnostique. La pensée de l'Inde, à laquelle Slowacki devait être particulièrement sensible, est entrée comme une composante dans son mysticisme, qui est un syncrétisme. Ceci dit, et pour faire le point, légèrement en deçà des conclusions que Mme Falk nous invite à tirer de son étude, on pourrait proposer ceci : que la pensée indienne a apporté à Slowacki : 1° une confirmation et comme une consécration décisive de son expérience par le prestige (alors en sa nouveauté) que lui conférait son titre de plus ancienne sagesse du monde ; 2° de nouveaux éléments d'identification, et un certain *principe imaginatif d'unité*. Sous ce rapport et dans cette mesure, il demeure indiscutable qu'à travers tant de visions rattachables à des univers différents, tant de recherches passionnées et fiévreuses dans plusieurs directions, au milieu de ces gigantesques ébauches interrompues par la mort, un plan s'affirme, qui porte la marque de la pensée indienne. Au sommet, la Lumière absolue, immobile, pure (Verbe, Dharma), d'où, par émanation (non par acte créateur), mus par désir de la forme, sortent des êtres différenciés, désormais matériels et engagés dans la suite des morts et des renaissances (samsâra). Le progrès ascensionnel des créatures, leur

1. Mme Falk situe avec précision le moment de cette découverte entre 1843 et 1844 par l'apparition, chez Slowacki, de la notion mahâyânique selon laquelle l'essence des choses, l'Absolu, est Lumière pure, indifférenciée, tandis que le monde fini ne présente cette lumière que brisée en couleurs, réfractée à travers le prisme de l'arc-en-ciel. Pour donner toute son importance à cette découverte, il importe de souligner la valeur hautement caractéristique de l'adhésion de Slowacki à cette notion qui intègre désormais dans une conception du monde un des éléments fondamentaux et permanents de l'imagerie slowackienne (lumière-arc-en-ciel). L'unité profonde de l'œuvre slowackienne est dans cette intégration d'éléments divers, imaginatifs ou intellectuels, d'abord décoratifs ou reflets de modes littéraires (Cf. la révolte byronienne, le crime), et qui, dans les dernières œuvres, se chargent d'une signification métaphysique. La période mystique est inséparable de la période antérieure ; la première ne prend toute sa valeur et tout son sens que par la seconde, qui la dépasse. En ce sens, peu d'œuvres poétiques offrent, avec une telle diversité, une unité si forte.

2. Cl. Backvis. *Slowacki et l'héritage baroque. Livre du Centenaire*, pp. 27-94. Travail de synthèse, extraordinairement pénétrant et suggestif ; la meilleure présentation sans doute de l'œuvre de Slowacki (en français).

retour — rémanation — vers l'absolu est entravé par une puissance antagoniste (Lucifer-Devadatta), mais il s'accomplit grâce au secours et à la protection d'un Ange guide en qui s'identifient Mâyâ, mère de Bouddha, Pratorani, l'Esprit de Sagesse, et la Vierge Marie. Ainsi s'unissent la contemplation béatifique de l'absolu, l'extase panthéiste — et le dynamisme de l'action prométhéenne qui en est issu (et qui doit absorber finalement la révolte et le Mal). Cette pleine conscience s'incarne dans les Esprits-rois libérateurs grâce auxquels la Pologne doit accomplir sa mission transcendante de conduire l'humanité vers le but ultime, Sagesse suprême, Jérusalem céleste, « Rose de l'Inde » que contemplent déjà ces esprits délivrés mais en quoi, pour sauver les hommes, ils refusent de s'absorber : telle fut la vocation du Boddhisattva. Selon M^me^ Falk, c'est lorsqu'il eut une pleine conscience de réaliser les exigences de cette vocation que Slowacki, après de longues hésitations, dont les multiples fragments de cette période portent la marque, se décida, dans le *Roi-Esprit*, à délivrer enfin son message, non plus comme *interprète* du Verbe, mais à la première personne.

Outre ces deux études il faut signaler encore au comparatiste les « Observations marginales sur le *Voyage en Orient* », par M. G. Maver, dans lesquelles se trouvent précisées les relations de Slowacki avec le poète grec Solomos de Zante ; — l'essai de M. Z. Markiewicz relatif à l'influence française sur le théâtre de Slowacki dans les années 1832-42 et qui complète les travaux déjà nombreux sur la question en étudiant les auteurs relégués aujourd'hui au deuxième ou troisième rang (Dumas, Delavigne, Vitet, Mérimée, Scribe, Pixérécourt), mais qui n'en avaient pas moins, pour les contemporains — et donc, pour Slowacki — les mérites de l'actualité, du succès, parfois d'une valeur certaine, et dont Slowacki s'est maintes fois inspiré, autant que des plus grands. — A signaler encore les pages de W. Lednicki sur « Les thèmes russes dans l'œuvre de Slowacki » et trois notes sur la situation du poète (travaux, traductions) en Italie, en Bulgarie, dans les pays scandinaves.

Il est regrettable que cet ouvrage n'ait pu paraître à la date prévue ; son retard a privé les manifestations en l'honneur du centenaire dans nos pays d'une contribution précieuse. Raison de plus d'en signaler la qualité et de souhaiter qu'il contribue, auprès du lecteur occidental, à situer Slowacki à sa place, une des plus éminentes, parmi les poètes européens du XIX^e^ siècle.

Jean Bourrilly.

Heinrich Heine, **Briefe**, erste Gesamtausgabe nach den Handschriften herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Friedrich Hirth. *Dritter Band.* Mainz, Florian Kupferberg Verlag, 1853. In-8°, 671 p.

On aurait pu craindre que le décès de Friedrich Hirth, si brusque-

ment enlevé au mois de décembre 1952, n'interrompe ou tout au moins ne retarde la publication de cette correspondance de Heine qu'il avait entreprise avec tant de soin et à laquelle il a consacré une partie de sa vie (Cf. *R. L. C.*, janv. 1951, p. 151 et 152). Mais son travail était si bien préparé qu'il peut être continué à une cadence pas trop ralentie par ses collaborateurs. C'est ainsi que le troisième volume des lettres de Heine vient de paraître. Elles vont du 8 janvier 1845 au 14 février 1856. La dernière est adressée « An die Mouche » ; elle est signée « Dein Leidender H. H. ». Ce sont onze années de Heine à Paris, onze années de souffrances morales et physiques. La belle période de Heine à Paris est passée. Combien ses lettres sont révélatrices, moins sur son œuvre, que sur les événements de sa vie et sur lui-même ! Ce troisième volume se termine sur un index des noms des personnes auxquelles ont été adressées les lettres contenues dans les trois volumes de correspondance. Le quatrième volume de l'édition entreprise par Hirth, qui contient les commentaires de la première partie de la correspondance, a déjà paru. Les cinquième et sixième volumes de commentaires sont en préparation. Le sixième contiendra un « Personen u. Sachregister », ce qui fera des six volumes un instrument de travail de premier ordre.

J. Dresch.

Günter Scweig. **Die politische Dichtung Heinrich Heines im französischen Urteil.** Sarrebruck, 1953. 1 vol. in-8°, 107 pages.

Cet ouvrage est une thèse de littérature comparée soutenue à la Faculté des Lettres de l'Université de la Sarre. Le sujet a un intérêt d'actualité. Il est important, au moment où se renouvellent les relations intellectuelles entre la France et l'Allemagne, de marquer le rôle de Heine comme médiateur entre les deux pays et de préciser les jugements portés en France sur ses poésies politiques. G. Schweig était bien préparé pour entreprendre ce travail par des années d'études à Lyon, Marbourg et Sarrebruck : il unit à la culture germanique de solides connaissances françaises. Les « Tendenzgedichte » de Heine ne sont pas faciles à commenter ; ils ont prêté à bien des interprétations, tant en France qu'en Allemagne. Schweig les examine dans leur complexité et en expose bien les nuances. Nous ne pouvons ici que donner de son travail un aperçu d'ensemble et en résumer les conclusions. Parmi les écrivains français dont il parle, on n'est pas surpris d'en voir cinq ressortir essentiellement : Saint-René Taillandier, Legras, H. Lichtenberger, Andler et Vermeil. Sans s'arrêter particulièrement à leur personnalité (et l'on peut regretter qu'il n'ait pas tenté de le faire), Schweig dégage de l'époque où ils ont composé leurs ouvrages les impressions que reflètent leurs jugements. Saint-René Taillandier est

sous l'influence du romantisme [1]. Legras et Lichtenberger, à un moment plus calme littérairement et politiquement, apportent un esprit plus objectif et plus scientifique [2]. Vermeil écrit au lendemain d'une guerre qui en laisse craindre une autre [3], Andler avait fait au Collège de France un cours qui n'a été publié que récemment et il avait laissé de la poésie de Heine une interprétation qui s'inspire de la pensée hégélienne, alors très étudiée en France [4]. Saint-René Taillandier, du point de vue où il était placé, ne pouvait comprendre la véritable portée de *Atta Troll* et surtout de *Deutschland* ; Legras en a marqué supérieurement la valeur esthétique ; H. Lichtenberger en a préssenti les différents aspects politiques ; Vermeil a montré ce qu'il y avait de prophétique dans les conceptions politiques et sociales de Heine ; Andler a souligné l'étonnante richesse de la pensée et de l'art heinéens, même dans ses œuvres les plus décriées, la profondeur d'une ironie qui explique et concilie les contradictoires. Présentant en face de ces appréciations l'opinion de quelques critiques importants de l'Allemagne, Schweig fait ressortir combien, sur les poésies politiques de Heine, la pensée française est en général moins soumise à des influences politiques que la pensée allemande, combien le jugement français est plus esthétique. Son étude se termine par cette phrase ; « Derrière chaque mot sur Heine se trouve une *Weltanschauung* ». Peut-être Schweig aurait-il volontiers ajouté : Derrière chaque mot de Heine il y a une *Welhanschauung*. Car on sent qu'il désire que la haute valeur de Heine soit désormais reconnue, et il lui plaît de trouver dans la critique française des raisons de l'admirer.

Joseph Dresch.

Georg Brandes. **Correspondance. La France et l'Italie.** lxix-523 p. — **Correspondance. Notes et références.** v-189 p. Copenhague, 1952.

Cette publication porte en sous-titre : La France et l'Italie. En fait, tous les correspondants de G. Brandes sont français, sauf Giuseppe Saredo, qui est Italien (professeur de Droit aux Universités de Sienne, puis de Rome) et le romancier Panaït Istrati, qui est Roumain. Leurs lettres à G. Brandes sont conservées pour la plupart aux *Archives Brandes* de Copenhague. Partant de là, l'auteur de la publication, M. Paul Krüger, professeur de littérature comparée à l'Université d'Aarhus, s'est efforcé de retrouver les lettres de G. Brandes lui-même chez les correspondants, chez leurs héritiers ou dans les collections de nos bibliothèques. L'auteur de ces lignes a suffisamment suivi le

1. *Revue des Deux Mondes*, 1844 suiv.
2. Legras, *Heine poète.* — Lichtenberger, *Heine penseur*, 1895.
3. Vermeil, *Henri Heine. Ses vues sur l'Allemagne et les révolutions européennes*, 1939.
4. Andler, *La poésie de Heine*, 1948.

travail de M. Krüger pour témoigner du zèle avec lequel il a réuni les documents encore accessibles. Beaucoup de lettres de G. Brandes ont en effet été perdues, soit que les destinataires ne les aient pas gardées, ou qu'ils les aient données à quelque graphologue, ou (comme c'est le cas pour les lettres de G. Brandes à Francis de Miomandre) parce que les Allemands les ont détruites au cours de l'occupation. Parmi toutes ces lettres M. Krüger a fait un choix : il n'a donné que celles qui présentaient quelque importance, se réservant de signaler dans les notes l'existence des autres lettres quand c'était nécessaire pour établir le lien entre celles qu'il a retenues.

Il convient tout d'abord de louer la qualité de cette présentation. M. Krüger a fait précéder son choix de lettres d'une introduction substantielle où, prenant à part chacun des correspondants, il résume les idées échangées entre G. Brandes et lui et marque avec soin la place de ces idées dans le développement général de G. Brandes, dessinant ainsi très exactement la courbe de l'évolution psychologique du grand critique danois.

Les *Notes et Références* expliquent avec précision toutes les allusions contenues dans les lettres, qui pourraient sembler obscures aux lecteurs ; événements politiques, littéraires, familiaux y sont mentionnés à l'endroit nécessaire avec exactitude et clarté ; fragments d'articles ou d'ouvrages y sont reproduits de façon à mettre en pleine lumière les propos de G. Brandes et à les rattacher à des épisodes de sa vie ou, mieux encore, aux étapes diverses de sa pensée. Enfin, la correspondance est précédée d'une table de toutes les lettres échangées, avec un bref mais suggestif résumé du contenu de chacune d'elles. On a de toutes manières l'impression rare du travail bien fait.

M. Paul Krüger nous présente par ordre à peu près chronologique à partir du début de l'échange de lettres, dix-huit correspondants : H. Taine (1870-91). Georges Noufflard (1871-96), *Giuseppe Saredo* (1871-97), Edmond de Goncourt (1881-82), *Paul Bourget* (1884-86), Madame de Caillavet (1902-09), Anatole France (1906-11), Georges Clemenceau (1899-1914), *Jacques Copeau* (1900-09), *Paul Claudel* (1903), André Rouveyre (1910-25), Romain Rolland (1910-24), Émile Meyerson (1910-24), *Pierre Mille* (1910-14), *Marie Bonaparte* (1920), *Francis de Miomandre* (1923), *Panaït Istrati* (1925-26), *André Gide* (1924).

On a imprimé en italiques le nom des correspondants à sens unique, ceux pour lesquels on n'a pas retrouvé de lettres de Brandes. Les lettres qu'ils lui adressent ont cependant leur intérêt ; elles nous renseignent indirectement sur les sujets qui l'occupaient et les opinions qu'il soutenait. Ainsi Giuseppe Saredo lui déclare à plusieurs reprises qu'il déteste la France, ayant pour cela, comme Italien, de bons motifs : il estime que la France est devenue « une province du cléricalisme international ». Et il ajoute : « J'imagine que vos antipathies allemandes n'ont pas cessé, non plus que vos sympathies françaises. » Cette phrase, certes, mérite d'être retenue.

Paul Bourget lui donne son avis sur quelques auteurs contemporains, Richepin, Maupassant, Daudet, en réponse à l'opinion émise par Brandes dans les lettres perdues. « Vous me donnez, écrit-il, des jugements bien intéressants pour moi sur nos divers auteurs. » Ceci montre avec quelle assiduité Brandes se tenait au courant de notre production littéraire. Et peut-être n'est-il pas inutile de mentionner qu'il admirait vivement les premiers romans de Bourget, et que les *Essais de psychologie contemporaine* ont sans doute exercé quelque influence sur sa formation de critique.

Jacques Copeau, dont la femme était danoise, connaissait mieux que d'autres correspondants les écrits de Brandes ; il lisait ses articles de journaux et de revues. Les quelques lettres reproduites dans la *Correspondance* sont pleines de déférence et d'admiration. Il remercie Brandes d'avoir écrit dans le *Politiken* du 13 juillet 1903 un article louangeur sur Claudel. Claudel lui-même l'en remercie dans une lettre du 24 août 1903 (la seule qui se trouve aux *Archives Brandes*) et il expose longuement sa théorie du vers et de la poésie. Il ne semble pas que Brandes se soit laissé convaincre. Il écrira bien plus tard à André Rouveyre (2 septembre 1919) : « Dans l'année 1903 j'étais le premier qui écrivait sur Claudel. J'étais frappé par ses drames *L'Arbre*. Nous étions en correspondance suivie quand il était consul en Chine. Je lui reprochais ses vers (qui d'après moi ne sont pas des vers) ; il les défendait naturellement avec enthousiasme et éclat. A présent il est devenu ultramontain, réactionnaire, un chef de l'école catholique — en poésie, et je ne trouve pas de sens commun dans des œuvres comme *l'Otage*. » Brandes est intraitable sur la question de l'esprit clérical et même du sentiment religieux. « Je n'aime pas votre Bergson, écrit-il à Rouveyre en 1912 ; au fond il est ennemi de la raison et toutes les théologies pourront s'appuyer sur lui. » Ou encore : « Le succès de Bergson est un cryptocatholicisme appelé philosophie. »

La *Correspondance* est surtout intéressante lorsque, grâce aux réponses de Brandes, il y a vraiment débat d'opinions. On est retenu tout d'abord par l'échange de lettres entre Brandes et celui qu'il appelait « un des bienfaiteurs de sa vie », Hippolyte Taine... M. Krüger signale dans son Introduction qu'en 1920 Brandes écrivit dans la préface de son *Michel-Ange* que Taine était celui qui lui avait le plus appris dans la période de 1864 à 1870. Sa thèse de doctorat en 1870 (*L'esthétique française de nos jours*) était un exposé des idées de Taine sur la race, le milieu et le moment. Lorsqu'il vint à Paris, peu de temps après, il entra en rapports avec Taine et fut reçu chez lui. De retour à Copenhague, il lui expose le plan « en six groupes ou à vrai dire six actes » de son ouvrage sur les grands courants de la littérature et lui demande s'il existe, à son avis, des rapports entre la littérature romantique en Allemagne dans sa dernière phase catholique et réactionnaire et la littérature de la Restauration en France. Taine répond qu'il ne le croit pas, explique les domaines où les Français sont tributaires de l'Allemagne et donne de la

littérature allemande en prose une caractéristique assez peu habituelle, mais d'autant plus intéressante (« Le *Wilhelm Meister* n'est pas pour le style supérieur à Madame Cottin »).

A cette correspondance du jeune Brandes avec un de ses éducateurs correspond assez bien la correspondance qu'il entretint, vieilli et au sommet de la gloire, avec le philosophe Émile Meyerson. Les deux partenaires sont à peu près de même âge et les idées sont exprimées avec plus d'autorité, les sentiments plus libres et plus familiers, mais l'ensemble a la même qualité. « Sur son lit de mort, écrit M. Krüger, Brandes se souvenait de l'impression profonde de rare noblesse humaine et de sublime puissance de pensée que lui avaient laissée ses conversations avec Meyerson. » Avec la même curiosité, la même pénétration qu'autrefois à l'égard des œuvres de Taine, Brandes s'intéresse à présent à *Identité et Réalité*, qu'il relit et confronte avec les théories nouvelles d'Einstein et de Niels Bohr, cependant que Meyerson lui parle de son *Voltaire*, de son *Michel-Ange* et manifeste l'intention de relire les *Grands courants*.

Entre Taine et Meyerson s'insèrent trois blocs importants : les correspondances avec Noufflard, Madame de Caillavet et André Rouveyre, et il faut citer aussi les lettres à Romain Rolland, où il est évidemment question de leurs œuvres, mais où ils s'entretiennent surtout de leur action européenne. Brandes y marque de façon nette sa répugnance à participer à une action collective ; lorsqu'il proteste, il le fait seul et en son propre nom.

Les trois groupes mentionnés à l'instant présentent d'abord cet intérêt qu'en raison de l'abondance des lettres ils permettent de suivre la vie de Georg Brandes, ses luttes à Copenhague, son succès, ses initiatives européennes, le déroulement de son œuvre et le développement de sa pensée, depuis les tendances libertaires jusqu'au « radicalisme aristocratique », qui sans doute se développa chez lui sous l'influence de Nietzsche, mais ne l'empêcha pas de signaler les défaillances et les imprécisions de la doctrine nietzschéenne, si facile à déformer et dont nous n'avons que trop connu les déformations.

Brandes connut Noufflard en Italie et fut séduit par ses dons et sa compétence d'artiste. Noufflard lui montra ou mieux lui fit sentir que Thorvaldsen n'était pas le plus grand sculpteur des temps modernes, et cette découverte eut les plus heureux effets sur les conceptions de Brandes non seulement sur l'art italien, mais aussi sur l'art de l'antiquité. Noufflard lui parla savamment de Darwin et de Taine et ils médirent ensemble de la philosophie de Hegel. Brandes s'amusait sans aucun doute des idées réactionnaires de Noufflard et il le laissait conspuer le socialisme sans que leur bonne entente en fût altérée.

La correspondance avec Madame de Caillavet est faite pour une part de compliments réciproques, mais les flatteries disertes de Madame de Caillavet ne sont pas sans charme, sans doute parce qu'on les sent

profondément sincères, et Georg Brandes, avec la même sincérité, se révèle homme du monde accompli. Le plus grand intérêt de ces lettres, c'est qu'elles nous renseignent par personne interposée sur les rapports de Brandes et d'Anatole France. Toute une partie de l'œuvre de France et notamment ce qui concerne *Vers les temps meilleurs*, se trouve reflétée dans les jugements de Brandes et les formules admiratives (certainement sincères) n'empêchent pas la sûreté, la pénétration, la très grande intelligence de la critique.

Le dévouement d'André Rouveyre à l'égard de Brandes est vraiment touchant d'un bout à l'autre de leurs correspondance. Rouveyre se met entièrement à la disposition de Brandes, non seulement pour tous les renseignements dont il pourrait avoir besoin (et ses attaches avec le *Mercure de France* lui permettent d'adresser à son ami danois des informations précises et toujours exactes), mais il se fait son défenseur devant l'opinion française au moment où sa brouille avec Clemenceau provoquait contre lui les plus injustes attaques.

M. Krüger a mis sous nos yeux les actes de cette polémique Clemenceau-Brandes. Quelques lettres brèves montrent d'abord l'amitié qui depuis plus de quinze ans unissait les deux hommes. Chaque année, ils se rencontraient à Karlsbad et s'entretenaient longuement, de politique étrangère surtout. Ils étaient d'accord sur les dangers que l'impérialisme allemand faisait courir à la paix de l'Europe ; leurs deux pays avaient été mutilés par l'Allemagne et ils éprouvaient la même réprobation pour cette politique d'agression. Brandes avait dit dans des articles consacrés à Clemenceau toute l'admiration qu'il ressentait pour son attitude durant l'affaire Dreyfus, pour son énergie, pour ses qualités de chef. Clemenceau, de son côté, approuvait le combat mené par Brandes contre la réaction, ses protestations pour le Slesvig, la Finlande, la Pologne. Toutefois il n'aimait pas qu'il se mêlât avec trop de légèreté des affaires de France (lettre du 9 août 1911).

Pendant la guerre de 14-18, Clemenceau déclara dans l'*Homme enchaîné* que tous les neutres protesteraient sans doute contre la déclaration du blocus de l'Allemagne, « sauf peut-être quelques peuples dépourvus de fierté, comme ces Danois qui, n'ayant pu oublier la mutilation de leur territoire par l'Allemagne, trouvent moyen, dans leur terreur d'une résistance armée, de s'enrichir en se mettant au service de leurs ennemis ». Clemenceau, d'autre part, crut savoir que Brandes avait dit à un journaliste russe : « L'Allemagne, quoi qu'on dise, est une puissance de civilisation, une grande puissance de civilisation », et qu'il avait haussé les épaules quand on lui avait parlé des atrocités commises par les Allemands en Belgique et en France. Enfin, Clemenceau reçut une lettre de Brandes d'où, écrit-il dans l'*Homme enchaîné* du 10 mars 1915, « vous n'aviez pas craint d'exclure la plus légère allusion aux sanglantes catastrophes qui ne menaçaient pas moins ma patrie que la vôtre. Ce silence d'un homme qui se prodiguait naguère avec tant de bonne grâce fut par moi ressenti cruellement. » Alors,

poursuit-il, quand, après la victoire, les Alliés rendront aux Danois leurs duchés, les auront-ils vraiment mérités ?

Brandes répondit, et ses réponses parurent dans l'*Homme enchaîné*. Il est assurément fâcheux que le *Berliner Tageblatt* en ait reproduit une avec empressement. Les lettres de Brandes, malgré une talentueuse phraséologie, éludent la question. Il reproche l'alliance russe, ressasse l'argument de la neutralité, revient avec insistance sur l'expression « peuple sans fierté ». Il était facile de voir que le reproche s'adressait aux vendeurs de goulache, et ce n'est pas dans leur monde qu'on peut s'attendre à trouver de la fierté. Mais Brandes est nettement médiocre quand, d'un ton de maître d'école irrité, il remontre à Clemenceau qu'il ne s'agit pas de plusieurs duchés, mais seulement du Slesvig du nord, et ajoute : « D'ailleurs pour pouvoir offrir une chose, encore faut-il la posséder ; or ce sont encore les Allemands qui sont les maîtres du Slesvig. » A mots couverts, il prédit à Clemenceau une défaite où il verrait, lui Brandes, une espèce de revanche. Il est difficile d'échapper à l'impression qu'il avait oublié le précepte qui devrait toujours être suivi par des hommes de son rang : Noblesse oblige. Et l'on comprend que Clemenceau, dans les circonstance où il se trouvait, lui ait lancé son définitif : *Adieu, Brandes.*

Par ailleurs, les attaques auxquelles il fut en butte à Paris après cette brouille retentissante sont injustes et absurdes. On a voulu, sur des preuves inexistantes, faire de lui un germanophile, hostile à la France. Or, même s'il ne l'avait pas dit et répété, son œuvre montre qu'il est imbu d'esprit français, et la France fut toujours « son pays de prédilection ».

A. Jolivet.

Kate Chopin. **Edna** *(The Awakening)*, traduit par Cyrille Arnavon. Paris, éd. du Club bibliophile de France, 1952.

Cette élégante traduction d'un roman américain méconnu dans son propre pays intéresse la littérature comparée à plus d'un titre. Une introduction substantielle de Cyrille Arnavon [1] replace l'œuvre dans l'histoire du roman américain des environs de 1900, qui subit alors de multiples influences étrangères dont celles de Dickens et de Tourgueniev, de Mérimée et de Maupassant. Parmi tant de romanciers « couleur locale », ou régionalistes, Kate Chopin, traductrice de Mérimée et de Maupassant, nous a-t-elle donné, avec *The Awakening* (1899), le portrait d'une Bovary américaine en la personne d'Edna Pontellier, la femme insatisfaite d'un homme d'affaires louisianais ? Cyrille Arnavon

1. Auteur d'une *Histoire litt. des Etats-Unis*, Paris, Hachette, 1953, et d'un substantiel ouvrage sur *Les Lettres américaines devant la critique française* (1887-1917), Paris, Belles-Lettres, 1952, dont M. J.-M. Carré a rendu compte dans la *R. L. C.*, 1953, pp. 104-6.

fait lui-même de sérieuses réserves à cet égard. Le roman d'*Edna* ne possède ni le réalisme aigu, ni la solide facture de l'œuvre de Flaubert. Mais en dépit de certains côtés, trop purement « artistes », une sincérité profonde semble émaner du livre et lui donner, selon les propres termes de son traducteur : « une valeur permanente d'avertissement ou d'aveu ». D'où vient cette gravité de ton ? Il semble que Kate Chopin, tout comme Willa Cather vingt-cinq ans plus tard, ait subi profondément l'influence de la France, parce qu'elle naquit et vécut longtemps dans le Sud, plus libre d'allure, plus proche d'une nature physique que le Nord tend à recouvrir d'un pudique manteau. Une certaine veine réaliste française les touche plus profondément, les libère de leurs préjugés typiquement américains. Kate Chopin, en particulier, semble être allée d'un coup au-delà de ses modèles préférés. La lente déchéance d'une M^me^ Bovary, qui ne pourra survivre à sa désillusion, s'accompagne ici d'un éveil progressif, de cet « awakening » qui peut surprendre les consciences les plus rigides lorsqu'elles s'ouvrent enfin à la vie après avoir longtemps végété à l'ombre des habitudes morales et religieuses inculquées dès l'enfance. Lorsqu'Edna Pontellier termine volontairement ses jours dans les eaux tentatrices du golfe du Mexique, sa mort devient une libération par le retour à la pure nature, qui accueille maternellement dans son sein l'héroïne totalement dévêtue, perdue dans le lointain des souvenirs d'enfance et, pour ainsi dire, fascinée par la ressemblance de la mer avec l'immense prairie de sa jeunesse. Nous touchons ici curieusement à l'élan des *Nourritures terrestres* et aux problèmes de la psychanalyse la plus moderne. Entre l'œuvre de Flaubert et celle de Maupassant, certains romans de George Sand n'auraient-ils pas fait sentir également leur influence ?[1] Félicitons le traducteur d'avoir su réhabiliter cette œuvre méconnue, dont l'originalité continue à séduire le lecteur.

Henri Roddier.

1. Le traducteur vient précisément d'apprendre aux U.S.A. que Kate Chopin nomma sa fille *Lelia*, en souvenir de George Sand.

CHRONIQUE

Johannes Tielrooy (1886-1953). — Johannes Tielrooy s'est éteint prématurément, le 17 août, à l'âge de 66 ans, après une cruelle maladie. Docteur de l'Université de Paris en 1923, avec une thèse sur *C. B. Huet et la Littérature française*, professeur de Langue et de Littérature françaises à l'Université d'Amsterdam depuis 1938, Tielrooy était devenu, dans son pays, l'interprète par excellence de sa seconde patrie, dans ce que celle-ci a de plus précieux : sa pensée littéraire et son idéal humain. Cet interprète, il le fut avec éclat, avec amour, avec une inlassable persévérance. Les essais, les articles, les simples comptes rendus que, de 1913 jusqu'à la fin de sa vie, il signa dans la presse hollandaise sur des thèmes, des ouvrages et des auteurs français, se comptent par centaines. Durant quarante ans, il a proprement *vécu* la littérature française, jour après jour, soucieux d'approcher, non seulement ce qu'un Proust, un Valéry, un Claudel, un Giraudoux, y donnaient d'universellement valable, mais la production courante elle-même — poésie, roman, critique, philosophie — qu'il considérait avec raison comme non moins significative et responsable de l'évolution du goût et de la société en France. Par là, par les ouvrages où cette vaste information vint à se cristalliser — *La Litt. française depuis* 1880, puis, en 2 vol., *La Litt. française de nos jours* ; enfin, par un certain nombre de monographies — Barrès, Chateaubriand, Renan, Racine (de ce dernier ouvrage, cf. un compte rendu par J. Orcibal, *RHLF*, 1952, p. 520) — Tielrooy aura noblement rempli une mission, moins négligeable qu'on ne le pense quelquefois, d'intermédiaire entre deux cultures nationales. Et n'est-ce point émouvant que la toute dernière publication de ce messager ait été, à la veille de sa mort, un essai sur *Barrès et les Beaux-Arts*, dans le *Mercure de France* du 1er août ? On conçoit que la France, qui avait déjà fait de lui un chevalier de la Légion d'honneur et un Docteur honoris causa de l'Université de Strasbourg, ait accueilli sa mort avec une douloureuse sympathie et qu'elle lui ait rendu hommage par quelques-unes de ses meilleures plumes (cf. l'article de M. R. Lalou, dans les *Nouvelles litt.* du 27 août ; et celui de M. G. Duhamel, dans le *Figaro litt.* du 12 sept.).

Il avait donné jadis un précieux *Panorama de la litt. hollandaise contemporaine*, Paris, 1938. Cette contre-partie, ainsi d'ailleurs que,

plus ou moins explicitement, l'ensemble de son activité, voire sa double position, linguistique et spirituelle, de Franco-Hollandais, laissent apparaître chez Tielrooy un comparatisme infus qui parfois se précise : ses *Regards d'un Hollandais sur la France* (*Mercure de France*, 1er avril 1948), son *Balzac et la litt. hollandaise* (*RLC*, avril-juin 1950), en font foi. Comparatisme congénital et d'action, dont il tendait à prendre conscience : un mois avant sa mort, dans une lettre du 8 juillet, il nous annonçait son intention de proposer à la *RLC* un exposé de la conception qu'il s'était formée de notre discipline. Il y voyait, sans doute, un acheminement vers cet « humanisme » dont il s'était fait une philosophie personnelle, et qui, mieux qu'à y rêver, l'engageait à combattre en toute circonstance pour l'instauration d'une véritable patrie européenne, humaine et libre. Sa conviction se doublait ici d'une grave expérience personnelle, puisqu'il avait été, en 1942, interné comme résistant au camp d'Amersfoort.

Avec Tielrooy, disparaît un grand honnête homme aux vues larges, au savoir étendu, au cœur généreux, au caractère sans faille.

B. Munteano.

Balzac à l'étranger. — Trois ans après les commémorations officielles du Centenaire de Balzac, la Direction des Lettres et des Arts au Ministère de l'Éducation nationale a publié, chez Flammarion, un très beau et savant volume, qui se recommande particulièrement à l'attention des comparatistes : *Balzac. Le Livre du Centenaire*. Paris, Flammarion, 330 p. Parmi les « messages » préliminaires, notre ami Gustave Charlier, parlant au nom de l'Académie royale de Belgique, atteste « ce que les lettres étrangères doivent à Balzac ». Mais c'est surtout dans la 7e Partie du livre qu'à la suite de notre maître à tous, Fernand Baldensperger, sont examinés divers aspects de « Balzac l'Européen ». La *RLC*, en 1950, avait bien consacré à Balzac un No spécial, mais F. Baldensperger, dans un chapitre aussi vaste que dense, dresse ici le bilan. (L'Angleterre, l'Amérique du Nord et celle du Sud, le Portugal et l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne, l'Autriche, la Hollande, la Belgique, les pays Scandinaves, la Pologne, la Russie et même le Japon.) M. A. Carey Taylor ajoute quelques précisions sur la fortune de Balzac en Angleterre ; M. R. Lebègue examine les modèles et les sources des Anglais de Balzac ; M. Ch. Dédéyan nous fait connaître la thèse, alors encore manuscrite, aujourd'hui publiée, de R. S. B. Smith : *Balzac et l'Angleterre* et, s'appuyant sur *les Orientations étrangères chez Honoré de Balzac* de F. Baldensperger et les *Lettres inédites de Balzac à Miss Patrickson*, publiées dans la *RLC* en 1950, reprend dans un tableau d'ensemble la question *Balzac et l'Angleterre*. (Premiers contacts et contacts personnels ; comment Balzac voit l'Angleterre ; Balzac et la littérature anglaise ; les personnages anglais des romans de Balzac.) Enfin M. M. Markovitch aborde le problème : *Balzac et Dostoievsky*

et le problème de l'inconscient. On voit l'intérêt multiple de cette publication collective, qui s'ouvre sur une introduction de J. Rob. Duron et un message de Marcel Bouteron, reproduit la plupart des conférences de la Sorbonne en 1950 et se termine par une conclusion d'André Maurois.

Musique et poésie au XVI^e siècle. — Sur ce thème, un colloque s'est tenu, du 30 juin au 4 juillet, à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, sous les auspices du Centre national de la Recherche scientifique. Y furent présentées des communications dont plusieurs ont fait état d'influences inter-nationales et de rapports entre musique et poésie : Miss Isabel Pope, *La Musique Espagnole à la Cour de Naples, dans la deuxième moitié du XV^e s.* — D. P. Walker, de l'Université de Londres, *Les idées de Marsile Ficin sur la Musique et leur influence au XVI^e s.* — G. Thibault, *Musique et Poésie au XVI^e s. avant les « Amours » de Ronsard.* — V. L. Saulnier, *Maurice Scève et la Musique.* — R. Lebègue, *Ronsard et la Musique.* — J. A. Westrup, de l'Université d'Oxford, *Influence des madrigaux italiens sur les compositeurs élisabéthains.* — J. Jacquot, *Lyrisme et sentiment tragique dans les madrigaux d'Orlando Gibbons* (1612). — T. Dart, de l'Université de Cambridge, *Rôle de la danse dans « l'ayre » anglais.* — M^me S. Clercx-Lejeune, de l'Université de Liège, *L'Espagne du XVI^e s., source d'inspiration du génie héroïque de Monteverdi.*

Ces communications seront publiées en volume, ainsi que les discussions.

Le V^e Congrès de l'Association Internationale des « Études Françaises » (Paris, 2-4 septembre) s'est consacré à l'étude de trois thèmes : 1. *Le sentiment de la nature au XVII^e s. en France dans la littérature et dans les arts.* Exposé de la question par M. A. Adam. 2. *Symbolique et symbolisme.* Exposé de la question par M. G. Michaud. 3. *Questions de géographie littéraire.* Exposé de la question par M. A. Ferré. — Chacun de ces thèmes comporte nombre d'applications, d'implications et de relations extra-nationales ou extra-littéraires, et se prêterait largement à la « comparaison ». On l'a senti dans plusieurs des communications qui s'en occupèrent.

Les *Cahiers* de l'Association comprenant les Actes de ses précédents Congrès, ont été publiés dans le courant de l'été. C'est un volume très dense, de 269 p. Les récentes communications fourniront ample matière à un nouveau recueil, qui verra le jour cet hiver.

L'Association doit réunir son prochain Congrès annuel les 23 et 24 juillet 1954, toujours à Paris. On y traitera de « Psychologie et Littérature » et, sous un titre qui n'est pas encore arrêté, de la littérature française telle qu'elle se réfléchit dans l'esprit américain, anglais et italien, image que viendra définir un représentant de chacune de ces nations.

Les journées d'études de Royaumont, qu'anime M. Gilbert Gadoffre, ont envisagé cette année, en septembre, les « Carrefours de la culture européenne » au XVI^e^ s. et à la fin du XIX^e^. On a remarqué la présence de nombreux représentants d'Universités étrangères. Les conférences et les débats ont porté sur les sujets suivants : *La cour des ducs d'Este à Ferrare comme foyer d'humanisme. — L'Université de Paris au temps de la Pléïade. — La cour d'Elisabeth comme foyer d'humanisme. — Wittemberg, carrefour de l'humanisme et de la Réforme. —* SECONDE SÉRIE : *Bayreuth. — Le Salon de Mallarmé. — Abbey Theatre et la Renaissance celtique.*

Mario Roques et les études Roumaines. — La cérémonie de remise à M. Mario Roques du volume *Pour un cinquantenaire scientifique, Mario Rocques et les études roumaines*, publié par l'Institut Universitaire Roumain Charles I^er^, a eu lieu, sous la présidence de M. Edmond Faral, le 24 avril 1953, à l'École pratique des Hautes Études. Plus de 150 personnalités ont participé à cette manifestation. Ont pris la parole : MM. Edmond Faral, Pierre Chantraine, Petre Sergesco, Félix Lecoy et Sever Pop. En même temps qu'un hommage mérité et attendu, ce fut un émouvant témoignage de fidélité au maître vénéré. Les « comparatistes », représentés par les Directeurs et le Secrétaire Général de la *Revue*, tinrent à s'y associer.

Le volume offert au maître (222 p. gr. in-8° ; au siège de l'Institut, 38, rue Ribéra, Paris XVI^e^) réunit, dans une I^e^ Partie, plusieurs études consacrées à l'activité « roumaine » de M. Roques sur le terrain de la linguistique, de la littérature, de l'enseignement, de la culture en général, voire de la politique ; et dans une II^e^ Partie, un choix d'écrits de M. Roques sur des questions roumaines.

Le VI^e^ Congrés de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes. — Rappelons que ce Congrès doit se réunir à Oxford, du 9 au 16 septembre 1954, qu'il a choisi comme thème général *Les littératures et langues modernes et les sciences* et qu'il répartira ses travaux en trois catégories : Moyen Age et Renaissance ; 1600-1800 ; de 1800 à nos jours. Précisons ici que le thème comporte deux aspects : relations entre la littérature et les sciences en général, relations entre les méthodes de la linguistique, de l'histoire et de la critique littéraires, et celles des sciences naturelles en général et en particulier.

Le Congrès sera organisé par la « Modern Humanities Research Association ». Les congressistes peuvent être logés et nourris, à raison d'une Livre, 10 s., par jour, au St. John's College. S'adresser, pour tout autre renseignement, au Secrétaire du Congrès, R. A. Sayce, Worcester College, Oxford.

Travaux en cours. — M. Roland Mortier prépare un ouvrage sur *Diderot en Allemagne* (1750-1850), qui fera l'objet d'une thèse d'agrégation de l'enseignement supérieur à l'Université de Bruxelles.

Literary, Debating and Dialect Societies of Great Britain, Ireland and France. — Cette publication, fondée en 1951, consacre déjà une de ses Sections aux Associations de langue française fonctionnant en Grande-Bretagne. Pour resserrer encore davantage les relations franco-britanniques sur ce terrain, le fondateur, M. Geoffrey Handley-Taylor, Fellow of the Royal Society of Literature (Arts Theatre Club, 6-7, Great Newport Street, London, W. C. 2), se propose d'y créer une nouvelle rubrique, réservée aux Institutions littéraires de France. Les représentants de ces Institutions sont priés de lui adresser tous renseignements utiles. Ils recevront un exemplaire de la publication.

Demande de renseignement. — M. J. Kamerbeek, Professeur d'histoire au Lycée Classique, Zwolseweg, 52, Deventer, Pays-Bas, serait très reconnaissant aux personnes qui pourraient le renseigner sur un hommage international à V. Hugo, auquel il est fait allusion dans un article du critique hollandais L. van Deyssel (1864-1952). On lit, en effet, sous la plume de ce critique, cette phrase (qui est de 1902 environ) : « J'ai été un de ceux qui dans le temps ont représenté l'opinion des littérateurs hollandais sur Victor Hugo dans le *Figaro* ». Les recherches faites par M. Kamerbeek à la Bibl. Nationale, à la Maison de Victor Hugo, au Secrétariat du *Figaro*, n'ont pas abouti à l'éclaircissement désiré. On a retrouvé un supplément exceptionnel du *Figaro* paru à l'occasion des funérailles du grand poète, mais sur deux pages seulement et illustré sans texte.

OUVRAGES REÇUS.

Humanitas, vol. IV (Nova Série, vol. I). *Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.* (Instituto de Estudos clássicos). Coimbra, 1952.

R. Bazin. *Histoire de la Littérature américaine de langue espagnole.* Paris, Hachette, 1953. In-8°, 354 p.

S. Cornil. *Inès de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes.* (Mémoires de l'Acad. Royale de Belgique. Cl. des Lettres et des Sciences Morales et Politiques. T. 47, fasc. 2). Bruxelles, 1952. In-8°, 154 p.

P. Le Gentil. *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge.* II[e] P. Les Formes. Rennes, Plihon, 1953. Gr. in-8°, 505 p.

Locke's *Travels in France* 1675-9... Ed. with an Introd. and Notes by John Lough. Cambridge Univ. Press. 1953. In-8°, LXV-309 p.

BIBLIOGRAPHIE[1]

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Cette Bibliographie est rédigée par M^lle E. Le Hénaff.

Bibliographie.

*481. *Index Translationum.* Répertoire international des traductions. 4. Paris, Unesco, 1952.

*482. Hatzfeld (H. A.). *A critical Bibliography of the New Stylistics applied to the Romance Literatures, 1900-1952.* The Univ. of North Carolina Stud. in Comparative Literature, chapel Hill, 1953.

1. Abréviations.

AGR	American German Review. Philadelphie.
ASEER	American Slavic and East European Review. Menaska. Wisc.
AQ	American Quarterly. Philadelphie.
CI	Comparative Literature. Univ. of Oregon.
EG	Études Germaniques. Paris.
FAR	French American Review. Washington.
FR	French Review. Brooklyn Coll. New-York.
FS	French Studies. Oxford.
GR	Germanic Review. Columbia Univ. New-York.
Hisp B	Hispania. Baltimore.
HLQ	Hutington Library Quarterly.
JEGP	Journal of English and Germanic Philology. Evanston-Urbana.
JG	Journal de Genève.
LM	Letterature Moderne. Milan.
L. Mod.	Langues Modernes. Paris.
LR	Lettres Romanes. Louvain.
MLF	Modern Language Forum. Cambridge.
MLN	Modern Language Notes. Baltimore.
MLQ	Modern Language Quarterly. Washington.
MP	Modern Philology. Chicago.
NCF	Nineteenth Century Fiction.
PMLA	Publications of The Modern Language Association. New-York.
PQ	Philological Quarterly. Univ. of Iowa.
RBPh	Revue Belge de Philologie et d'Histoire. Bruxelles.
RF	Romanische Forschungen. Franckfort.
RFE	Revista de Filologia Española. Madrid.
RHLF	Revue d'Histoire Littéraire de la France. Paris.
RP	Romance Philology. Berkeley.
RSH	Revue des Sciences Humaines. Lille.
SS	Scandinavian Studies. Menaska. Wisc.
YFS	Yale French Studies.

Les livres sont distingués des articles de revues par un astérisque.

483. Price (L. M.). Anglo German Bibliography for 1951. *JEGP*, 1952, LI.

484. Isopescu (Cl.). La littérature roumaine en Allemagne. *Buletinul Bibliot. Române*, Fribourg-en-Brisgau, 1er fasc., 1953.

485. Rapp (E. H.). Strindberg Bibliography : Strindberg's Reputation in England and America. *SS*, XXIII, 1951.

*486. Kunze (E.). *Die deutschen Uebersetzungen finnischer Schönliteratur. Bibliographie mit einer Einführung* [Suomalainen Tiedeakatemia]. Helsinki, 1950.

c. r. F. Baldensperger. *RLC*, oct.-déc. 1953.

*487. Zarach (A.). *Bibliographie Barrésienne, 1881-1948.* Paris, Presses Univ. de France, 1951.

c. r. : I. M. Frandon, *RLC*, janv.-mars 1953.

488. Schrœder (A. E.). Rainer Maria Rilke in Amerika. A Bibliography, 1926-1951. *Monatshefte*, XLIV, 1952.

489. Jonas (K. W.). Hermann Hesse in Amerika. A Bibliography. *Ibid.*

Théorie.

490. Carré (J.-M.). Présent et avenir de la littérature comparée. *L. Mod.*, janv.-fév. 1953.

491. Orientations en littérature comparée [par F. Simone, H. Levin, W. Höllérer, H. Roddier]. *RLC*, janv.-mars 1953.

492. R. W. c. r. de : *Forschungsprobleme der Vergleichenden Literaturgeschichte.* Cf. 1229-1233 (1952), *CL*, 1952, nº 3.

493. Hierro (J.). Poesía y Poética. *Arbor* [Madrid], janv. 1953.

*494. Grappin (P.). *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand.* Paris, Presses Univ., 1952.

Genres littéraires.

*495. Cazamian (L.). *The Development of English Humor.* Durham, North Carolina Duke Univ. Press, 1952.

c. r. : R. Escarpit. *RLC*, avril-juin 1953.

496. Charlier (G.). c. r. de : M. I. Gerhardt. *La pastorale, essai d'analyse littéraire.* Cf. 1154 (1952). *BBPh*, 1952, nos 3-4.

497. D'Ors (E.). Pensar por ensayos. *Clavileño*, janv.-fév. 1953.

*498. Cidade (H.). *Luís de Camões, I. O Lírico.* Deuxième édit. revue et augmentée. Publ. de la Revue de la Faculté des Lettres de Lisbonne, 1952.

*499. Moret (A.). *Les débuts du lyrisme en Allemagne.* Lille, Bibl. Univ., 1951.

c. r. : A. Hruby. *RLC*, juil.-sept. 1953.

*500. Fujimura (T. H.). *The Restoration Comedy of Wit.* Princeton Univ. Press, 1952.

c. r. : J. Voisine. *RLC*, juil.-sept. 1953.

*501. Breitholz (L.). *Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution.* [Acta Universitatis Upsaliensis, XII]. Upsala, Lundequistska Bokhandeln, 1952.

c. r. : R. Lebègue. *RLC*, oct.-déc. 1953.

*502. Alione (G. G.). *L'opera piacevole, a cura di Enzo Bottasso.* [Collezione di opere inedite o rare] Palmaverde, Bologne, 1952.

c. r. : R. Lebègue. *RLC*, oct.-déc. 1953.

*503. Emmel (H.). *Formprobleme des Artusromans und der Graldichtung. Die Bedeutung des Artuskreises für das Gefüge des Romans im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden.* Berne, Francke, 1951.

c. r. : J. Frappier. *RLC*, oct.-déc. 1953.

*504. Friden (G.). *The Canadian Novels of Sir Gilbert Parker : Historical Elements and Literary Technique.* Upsala Canadian Stud. Upsala, A. B. Lundequistska Bokhandeln, 1953.

*505. Neill (S. D.). *A Short History of the English Novel* [influence française]. Londres, Jarrolds, 1951.

c. r. : J. J. Mayoux, *Critique*, mai 1952.

506. Kies (A.). c. r. de : F. W. J. Hemmings. *The Russian Novel in France. Cf.* 365 (1951), *LR*, 1953, nº 2.

507. Dámaso Alonso. « Tirant lo Blanc ». Novela moderna. *Rev. Valenciana de Filología*, t. I, fasc. 3, 1951.

508. Baquero Goyanes (M.). Sobre un posible retorno a la novela de acción. *Arbor* [Madrid], fév. 1953.

Thèmes et Types.

*509. Webster (K. G. T.). *Guinevere : A Study of her Abductions.* Milton [Mass.]. The Turtle Press, 1951.

c. r. : J. Frappier. *RLC*, janv.-mars 1953.

*510. Schröder (W. J.). *Der dichterische Plan des Parzivalromans.* Halle, Niemeyer, 1953.

511. Rey (A.). c. r. de : A. E. Sloman. *The Sources of Calderon's « El principe Constante ». Cf.* 509 (1951), *MP*, mai 1953.

*512. Cornil (S.). *Inès de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes.* [Mémoires de l'Acad. royale de Belgique. Classe des Lettres, t. 47, fasc. 2]. Bruxelles, 1952.

*513. Dyer (D. G.). « *Amphitryon* » *: Plautus, Molière. German Life and Letters*, Oxford, 1952.

*514. Jacobi (H.). *Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte.* [[Zürcher Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte, Band 2]. Zurich, Juris-Verlag, 1952.

c. r. : J. Voisine. *RLC*, oct.-déc. 1953.

*515. Butler (E .W.). *The Fortune of Faust.* Cambridge, Univ. Press, 1952.

c. r. : F. Baldensperger. *RLC*, juil.-sept. 1953.

516. Jantz (H.). An Elizabethan Statement on the Origin of the German Faust Book with a note on Harlowe's Sources. *JEGP*, LI, 1952.

*517. Tonnelat (E.). *La légende des Niebelungen en Allemagne au XIXe s.* [Public. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, fasc. 119], Paris, Les Belles Lettres, 1952.

518. Tejada (F. E. de). El superhombre y Don Juan. *Estudios Americanos*, avril 1952.

519. Sawezak (G.). Shelley and Slowacki : two Dramas on the Beatrice Cenci Theme. *Alliance Journal*, 1951.

520. Carré (J.-M.). c. r. de : R. Etiemble. *Le mythe de Rimbaud. La structure du mythe.* Cf. 197. *RLC*, janv.-mars 1953.

521. Segura Covarsi (E.). Los ciegos de Valle Inclán. *Clavileño*, oct. 1952.

Relations générales.

522. Mossé (F.). c. r. de : K. H. Halbach. *Vergleichende Zeittafel zur deutschen Literaturgeschichte.* Cf. 361. *EG*, janv.-mars 1953.

523. Colleville (M.). c. r. de : E. R. Curtius. *Kritische Essays zur europäischen Literatur.* Cf. 213 (1951). *Ibid.*

524. Usinger (F.). Deutscher und französischer Geist. *Antares* [Baden-Baden], oct. 1952.

525. Brunner (E.). Geistige Hindernisse und Brücken zwischen America und Europa. *Neue Schweizer Rundschau*, déc. 1951.

526. Clements (R. J.). A decennium of American Scholarschip in Romance Languages and Literature. *Romanistisches Jahrbuch*, Hambourg, Band IV, 1951.

527. Dvoichenko-Markov (E.). The American philosophical Society and early Russian-American Relations. *Proceedings of the Americ. Phil. Soc.*, 94, 6, 1950.

528. Maldonado de Guevara (F.). La renuncia de la magia en el Quijote y en el Fausto. *Anales Cervantinos* [Madrid CSIC], 1952.

529. Pujals (E.). Shakespeare y Lope de Vega. *Revista de Literatura*, t. I, nº 1, 1952.

530. Quignard (J.). c. r. de : L. E. Roulet. *Voltaire et les Bernois.* Cf. 814 (1952), *LR*, 1953, nº 2.

*531. *Correspondance de Voltaire avec les Tronchin.* Ed. critique établie et annotée par A. Delattre. Paris, Mercure de France, 1950.

c. r. : J. Voisine. *RLC*, avril-juin 1953.

532. Hennig (J.). Gœthe and De Candolle. *MLQ*, XIII, 1952.

533. Moret (A.). c. r. de : J. Ross. *Aspects littéraires du mysticisme philosophique au début du Romantisme.* Cf. 702 (1951). *EG*, janv.-mars 1953.

534. Bowen (R. P.). A Comparison of the Methods of Composition of Cooper and Balzac. *FAR*, III, 1951.

535. Stein (M.). Stendhal et B. E. Fogelberg. Les relations scandinaves de Henri Beyle [Trad. de l'article publié dans *Ord och Bild*, juin 1952]. *Le Divan*, oct.-déc. 1952.

536. Bonnerot (J.). Quelques correspondants anglais et américains de Sainte-Beuve : I. Mme Harriett Beecher-Stowe. *Etudes anglaises*, nov. 1952.

*537. Heine (H.). *Briefe.* Erste Gesamtausgabe nach Handschriften herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Friedrich Hirth. Band 2-3, Mayence, Florian Kupferberg Verlag, 1952-53.

c. r. : J. Dresch. *RLC*, avril-juin, oct.-déc. 1953.

*538. *Julius Slowacki, 1809-1849. Livre du centenaire.* [Cl. Backvis. Slowacki et l'héritage baroque ; *Z. L.* Zaleski. Poeta wiecznego jutra ; M. Falk. Indian Elements in Slowacki's Thought ; W. Folkierski. Wierny towarzysz mysli twórczej : Alfred de Vigny ; Z. Markiewicz. Teatr Juliusza Slowackiego w latach 1832-42 a wplywy francuskie ; De Andreis (E.).

Traduzioni i Scritti su Slowacki ; W. Lednicki. Tematy rosyjskie w twórczosci Slowackiego ; G. Maver. Da Napoli a Zante : Osservazioni marginali sul « Viaggio in Oriente » di J. Slowacki ; E. Damiani. Slowacki in Bulgaria ; Z. Folejewski. Slowacki w krajach skandynawskich ; A. Bronarski. Poemat Slowackiego « W Szwajcarii » i jego geneza]. Londres, The Polish Research Centre, 1951.

c. r. : J. Bourilly. *RLC*, oct.-déc. 1953.

539. Bandy (W. T.). A propos de « Correspondance ». Un précurseur américain de Baudelaire [Le Rév. Christopher Pearse Cranch, inspiré par Swedenborg]. *RHLF*, avril-juin 1953.

540. Benítez Claros (R.). Antonio Flores y Eugenio Sue. *Revista de Literatura*, t. II, nº 4, 1952.

541. Arndt (Karl Jr). Charles Sealsfield and the « Courrier des Etats-Unis. » *PMLA*, mars 1953.

542. Ilsley (M. H.). Four unpublished Letters of Stéphane Mallarmé to Stuart Merrill. *YFS*, 1952, nº 9.

543. Balakian (A.). c. r. de : J. M. Mansell. *The Background to Modern French Poetry*. Cf. 1100 (1952), *FR*, avril 1953.

544. Bémol (M.). Rilke et les influences [à propos du *Rilke* de J. F. Angelloz. Mercure de France, 1952], *RLC*, avril-juin 1953.

545. Jolivet !A.). c. r. de : G. Brandes. *Correspondance*. Cf. 49. *RLC*. oct.-déc. 1953.

546. Wood (F.). Rilke and Eliot. Tradition and Poetry. *GR*, XXVII, 1952.

547. Grappin (P.). Romain Rolland et Hermann Hesse. *EG*, janv.-mars 1952.

548. Seal (L.). Unamuno y Pirandello. *Italica*, XXIX, 1952.

549. Pérus (J.). Gorki et Nietzsche en France. *RLC*, avril-juin 1953.

550. Lida de Malkiel (M. R.). Contribución al estudio de las fuentes literarias de Jorge Luis Borges. *Sur*, juil-août 1952.

551. Lhombreaud (R.). Une amitié anglaise de Pierre Louÿs : Onze lettres inédites à John Gray. *RLC*, juil.-sept. 1953.

552. C(lappier) (L.). Paris vaut bien un voyage. [La rencontre franco-allemande d'écrivains à Paris, vue par la presse allemande]. *Allemagne d'aujourd'hui*, juil. 1953.

Intermédiaires.

*553. Zatzi Khoven (LL. von). *Lanzelet, A Romance of Lancelot translated from the Middle High German by Kenneth G. T. Webster*, revised and provided with additionals Notes and an Introduction by R. Sherman Loomis. New-York, Columbia Univ. Press, 1951.

c. r. : J. Frappier. *RLC*, janv.-mars 1953.

554. Cordié (C.). Note al « Journal de voyage » del Montaigne [édit. Ch. Dédéyan]. *LM*, mars-avril 1953.

555. Cordasco (F.). Smollett and the Translation of the « Don Quixote ». *MLQ*, XIII, 1952.

556. Marquardt (W. F.). The First English Translators of Trajano Boccalini's « Ragguali di Parnaso » : A Study of Literary Relationships. *HLQ*, XV, 1952.

557. Dédéyan (Ch.). c. r. de : A. M. Crinò. *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*. Cf. 140 (1951). *RLC*, janv.-mars 1953.

*558. Kirby (P. F.). *The Grand Tour in Italy (1700-1800)*. New-York, 1952.

559. Ciureanu (P.). La lingua dei « Dialogues sur le commerce des blés » dell' Abato F. Galiani. *Bolletino dell'Istituto di Lingue estere*, II, 1951-1952.

560. Ein Document... Der französische Bürger Friedrich Schiller. *Antares* [Baden-Baden], avril 1953.

*561. *Locke's Travels in France. 1675-79*. Edited with an Introd. and Notes by John Lough. Cambridge, Univ. Press, 1953.

562. Roe (F. C.). La découverte de l'Ecosse (1760-1830). *RLC*, janv.-mars 1953.

563. Duchemin (M.). Veritas filia temporis. Chateaubriand à l'Alhambra en 1807. *Bull. de l'Assoc. Guillaume Budé*, juin 1952.

564. Trail (M. C.). Mme de Stael's Salon in Stockholm. *SS*, XXIV, 1952.

565. Mortier (R.). Un « germanisant » sous l'Empire et la Restauration : Charles Vanderbourg (1765-1827). *RBph*, 1951, nº 4.

566. Le Hir (Y.). E. Genoude, traducteur romantique de la Bible. *RLC*, avril-juin 1953.

567. Dupuy (A.). Les Goncourt et la leçon du voyage en « Alger », 1849. *RHLF*, avril-juin 1953.

568. Renauld (C.). J.-J. Ampère et l'Italie. *RSH*, juil.-sept. 1952.

569. François (A.). Sur les traces de Gustave Flaubert et de Mme Schlesinger. *RHLF*, janv.-mars 1953.

570. Thomas (H.). Herman Melville d'après son Journal de Bord [à propos de : *Journal of a Visit to London and the Continent*. Londres, Lahen and West, 1949 et de : *Journals up the Straits*. New-York, 1950]. *Critique*, oct. 1952.

571. Fiedler (L. A.). Italian Pilgrimage : the Discovery of America. *Kenyon Review*, XIV, 1952.

572. Tissot (L.). French Travellers in Denmark. *The Norseman* [Londres], mars-avril, mai-juin 1953.

Époques et Mouvements.

*573. Vernon Hall, Jr. *Life of Julius Caesar Scaliger (1484-1558). Transactions of the Americ. Philos. Society*, Philadelphie, oct. 1950.

c. r. : F. Denoeu. *RHLF*, oct.-déc. 1952.

574. Asensio (E.). El Erasmismo y las corrientes espirituales afines. *RFE*, XXXVI, 1952.

*575. Dagens (J.). *Bérulle et les origines de la Restauration catholique (1575-1611)*. Paris, Desclée de Brower, 1952.

c. r. : M. Bataillon, *RLC* oct.-déc. 1953.

576. Comptes rendus de : S. Tortel. *Le préclassicisme français*. Cf. 403 : P. Jaffard. *Critique*, mai 1952 ; G. Natoli. *LM*, janv.-fév. 1953 ; O. A. Haas, *FR*, mai 1953.

577. Henderson (G. D.). Un mouvement quiétiste en Écosse (trad. J. Orcibal]. *RLC*., juil.-sept. 1953.

578. Gorodetzky (N.). Un épisode du romantisme russe. *RLC*, oct.-déc. 1953.

579. Achères (V.). Le naturalisme en Pologne. *Europe* [nº spécial sur Zola], nov.-déc. 1952).

*580. Muller (L.). *Solovjev und der Prostestantismus, Solovjev und das Judentum.* Fribourg-en-Brisgau, Herder Verlag, 1951.

Ambiances.

*581. Priddin (D.). *The Art of the Dance in French Literature.* Londres, Black, 1952.

c. r. D. Knowles. *FS*, avril 1953.

582. Comptes rendus de : H. A. Hatzfeld. *Literature Through Art : A new Approach to French Literature.* Cf. 1173 (1952) ; J. Seznec. *FS*, avril 1953. A. Neumeyer. *RP*, mai 1952.

*583. Bainton (R. H.), Becker (B.), Valkhoff (M.), Van der Wonde (S.). *Castellioniana. Quatre études sur Sébastien Castellion et l'idée de la Tolérance.* Leyde, E. S. Brill, 1951.

c. r. : J. Jacquot. *RLC*, avril-juin 1953.

584. Sieburg (H. O.). Der Soziale Gedanke in der Kunst und Literatur Frankreichs und Deutschlands seit 1830. *Antares* [Baden-Baden], fév. 1953.

*585. Allen (Don C.). *The Legend of Noah : Renaissance Rationalism in Art, Science and Letters.* Urbana, Univ. of Illinois Press, 1949.

c. r. : F. L. Utley, *MLN*, avril 1953.

586. Wittman (O. Jr). The Italian Experience. American Artists in Italy, 1830-1875. *AQ*, IV, 1952.

587. Leakey (F. W.). Baudelaire and Mortimer. *FS*, avril 1953.

*588. Lehmann (A. G.). *The Symbolist Aesthetic in France (1885-1893).* Oxford, Basil Blackwell, 1950.

c. r. : I. D. McFarlane. *RLC*, avril-juin 1953.

589. Bataille (G.). Hemingway à la lumière de Hegel. *Critique*, mars 1953.

590. Forti (E.). L'Humanisme historique de Benedetto Croce [à propos de : *La storia come Pensiero e come Azione.* Bari, Laterza, 1943 et de : *Contribution à ma propre critique*, trad. L. Chaix-Ruy, Nagel, 1949]. *Critique*, avril 1953.

Influences antiques.

591. Pommier (J.). c. r. de : R. C. Knight. *Racine et la Grèce.* Cf. 955 (1952). *FS*, oct. 1952.

592. Swedenberg (H. T. Jr). c. r. de : D. Knight. *Pope and the Heroic Tradition.* Cf. 956 (1952). *MLN*, juin 1953.

*593. Scheel (H. L.). *Die Urteile Sainte-Beuves über das Verhältnis der franz. Lit. zur Antike (1500-1800).* Kiel, Rotaprint, 1950.

c. r. : K. Maurer. *RF*, Band 64, Heft 1-2, 1952.

594. Mautner (F. H.). Die griechischen Anklänge in Thomas Mann's « Tod in Venedig ». *Monatshefte*, XLIV, 1952.

Influences italiennes.

*595. Fergusson (F.). *Dante's Drama of the Mind. A modern Reading of the Purgatorio.* Princeton Univ. Press, 1953.

596. Batard (Y.). c. r. de : W. P. Friederich. *Dante's Fame abroad*. Cf. 419 (1951). *RLC*, avril-juin 1953.

597. Sherbo (A.). The « Knight of Malta » and Boccacio's « Filocolo ». *English Studies*, XXXIII, 1952.

598. Segura Covarsi (E.). Don Jerónimo de Lomas Cantoral : Un pétrarquista olvidado. *Revista de Literatura*, t. II, nº 3, 1952.

599. Newman (F. B.). Emerson and Buonaroti. *New England Quarterly*, XXV, 1952.

*600. Giudici (E.). *Influssi italiani nel Débat di Louise Labé*. Rome, Ed. Porfiri, 1953.

*601. Id. *Louise Labé e Pietro Bembo. Ibid.*

602. Vandegans (A.). c. r. de : G. Attinger. *L'esprit de la Commedia dell Arte*. Cf. 97 (1951). *BBph*, 1952, nos 1-2.

*603. Del Greco (A.). *Giacomo Leopardi in Hispanic Literature*. New-York, 1952.

604. Fucilla (J. G.). The European and American Vogue of Metastasio's Shorter Poems. *Italica*, XXIX, 1952.

605. Tuzet (H.), Alfieri et Chateaubriand. *RLC*, juil.-sept. 1953.

606. Viallaneix (P.). L'adieu de Michelet à l'Italie. *Ibid.*

607. Hilton (R.). Emilia Pardo Bazán and Italy. *Italica*, XXIX, 1952.

*608. Woodress (J. L.). *Howells and Italy*. Durham, s. d.

609. Fucilla (J. G.). Fuentes italianas de Francisco de Figueroa. *Clavileño*, juil.-août 1952.

Influences espagnoles et hispano-américaines.

*610. Delk (L. J.) et Greer (J. N.). *Spanish Lang. and Lit. in the Publ. of American Univ.* Univ. of Texas Press, 1952.

611. Lovett (G. H.). Lazarillo de Tormes in Russia. *Mod. Lang. Journal*, XXXVI, 1952.

612. Wade (G. E.). A Seventeenth Century Italian Looks at the Spanish. *HispB*, 1952, XXIX.

613. Lida de Malkiel (M. R.). Para las fuentes españolas de algunos sonetos burlescos de Scarron. *RLC*, avril-juin 1953.

614. Cordasco (F.). Spanish Influence on Restoration Drama : George Digby's « Elvira » (1663 ?). *RLC*, janv.-mars 1953.

615. Healy (Sister M. Aquinas). Spanish Influence on Longfellow. *HispB*, XXXV, 1952.

616. Williams (S. T.). Spanish Influences in American Fiction : Melville and Others. *New Mexico Quarterly*, XXII, 1952.

Influences françaises.

617. Lefèvre (A.). Thèmes médiévaux normands dans la poésie de Uhland. *RLC* juil.-sept. 1953.

618. Dwyer (J.-B.). Gower's « Mirour » and its French Sources : A reexamination of Evidence [« La Somme des Vices et des Vertus » (1279)]. *Studies in Philology* [Chapel Hill], juil.-août 1951.

619. Axelrad (A. J.). Sur une source possible de la « Sophonisbe » de John Marston (1606) [Nicolas de Montreux]. *RLC*, avril-juin 1953.

620. Hodgen (M. T.). Montaigne and Shakespeare again. *HLQ*, 1952, XVI.

621. Forkierski (W.). Ut Pictura Poesis, ou l'étrange fortune du *De Arte Graphica* de Du Fresnoy en Angleterre. *RLC*, oct.-déc. 1953.

622. Goggin (L. P.). Fielding and the « Select Comedies of Mr de Molière ». *PQ*, 1952, XXXI.

623. Malkiewicz-Strzalkowa (M.), Fénelon en Pologne. *Bull. de l'Acad. polonaise des Sciences et des Lettres.* [Centre polonais de Recherche Scientifique de Paris], mai 1953.

624. Peck (L. F.). « The Monk » and « Le diable amoureux ». *MLN*, juin 1953.

625. Mortier (R.). c. r. de : H. Roddier. *J.-J. Rousseau en Angleterre au XVIIIe s.* Cf. 154 (1950). *RBph*, 1952, nos 3-4.

*626. Feuchwanger (L.). *Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau.* Francfort, 1952.

627. Lambrechts (W.). Une chambre de rhétorique francisée au XVIIIe s. à Anvers [suite d'un précédent article]. *LR*, 1953, no 2.

628. Gibelin (J.). Une source possible des « Affinités Electives » de Gœthe [Mme de Bouillon]. *RLC*, avril-juin 1953.

629. Bergholz (H.). Was Washington Irving Stendhal's First American Critic ? *RLC*, juil.-sept. 1953.

630. Kohler (P.). c. r. de : Juste Olivier. *Paris en 1830.* Cf. 777 (1952). *Erasmus* [Bâle], 25, X, 1952.

631. Borowy (W.). La troisième partie des « Aïeux » de Mickiewicz et le théâtre français. *Bull. de l'Acad. polonaise des Sciences et des Lettres* [Centre polonais de Recherche Scientifique de Paris], mai 1953.

632. Wedkiewicz (S.). Victor Hugo et la Pologne. *Ibid.*

*633. Thieberger (R.). *La Mort de Danton de Georg Büchner et ses sources.* Paris, Presses Universitaires, 1953.

634. Krebs (A.). Un épisode des relations littéraires franco-américaines : Régis de Trobriand et « La Revue du Nouveau Monde » (1849-1850). *RLC*, janv.-mars 1953.

635. Sieburg (H. O.). Les remarques de Grillparzer sur la littérature française. *Allemagne d'aujourd'hui*, 1953, no 4.

636. Radulesco (L. H.). Portée morale et sociale du théâtre français chez les Roumains au XIXe s. *Revue des Etudes Roumaines*, 1953, I.

637. Id. Din Trecutul teatrului francez în ţările române. *Mélanges offerts à Mario Roques.* Paris, Didier, 1953.

638. Id. Mihaïl Kogâlniceanu, traducteur de Dumanoir. *RLC*, juil.-sept. 1953.

639. Faber du Faur (C. von). Stefan George et le symbolisme français. *CL*, 1953, no 2.

640. Wedkiewicz (S.). Note bibliographique pour servir à l'histoire des relations franco-polonaises [Elémir Bourges, Maria Kalergis, Maria Krysinska, Maurice Barrès, J.-B. Bielawski, Alex. Chodzko, Marthe Bibesco]. *Bull. de l'Acad. polonaise des Sciences et des Lettres* [Centre polonais de Recherche Scientifique de Paris], mai 1953.

641. Collet (G. P.). Un disciple irlandais de Zola [G. Moore]. *JG*, 19-20 oct. 1952.

642. Mitov (D.). Zola en Bulgarie. *Europe* [no spécial consacré à Zola], nov.-déc. 1952.

643. Barreur (S.). Zola en Hongrie. *Ibid.*

644. Cazaux (M.). Zola en Suède. *RLC*, oct.-déc. 1953.

645. Arrighi (P.). Zola en Italie. Zola et De Sanctis. *Ibid.*

646. Renauld (J. F.). Gabriele d'Annunzio tributaire d'Eugène Fromentin *RLC*, avril-juin 1953.

647. Bentley (C. A.). Rilke's « Sonette an Orpheus » and Max Dauthendey. *MLN*, juin 1953.

648. Hewett-Thayer (H. W.). Rilke and François Coppée. *GR*, XXVII, 1952.

649. Garten (H. G.). La France dans l'œuvre de Georg Kaiser. *Allemagne d'aujourd'hui*, juil. 1953.

650. Gunther (F.). Paris als Erlebnis. Frank Wedekind und Paris. *Antares* [Baden-Baden], juin 1953.

651. Bianquis (G.). Hofmannsthal et la France. *RLC*, juil.-sept. 1953.

652. David (Cl.). *Stefan Georg. Son œuvre poétique.* Lyon-Paris, IAC, 1952. c. r. : J. Dresch. *RLC*, juil.-sept. 1953.

*653. Mehring (W.). *Autobiographie einer Kultur.* [Lettres d'un émigré allemand de Paris, du camp de St-Cyprien de Marseille (1939-1941)]. Hambourg, Rowohlt, 1952.

654. Peyre (H.). La littérature française contemporaine vue d'Amérique. *Les Dialogues*, oct. 1952.

655. Smaele (P. de). Hoe ver staan we met de studie van den inoloed van de Franse letterkunde op de Nederlandse ? *Neophilologus*, juil. 1952.

Influences anglaises.

656. Legouis (E.). La Terre de Zola et le Roi Lear. *RLC*, oct.-déc. 1953.

657. Gibian (G.). Shakespeare in Soviet Russia. *Russian Review*, XI, 1952.

658. Voisine (J.). c. r. de : H. Fenger. *Voltaire et le théâtre anglais* [*Orbis Litterarum, Revue danoise d'histoire littéraire...*, t. VII, fasc. 3-4. Tirage à part]. Copenhague, 1949. *RLC*, avril-juin 1953.

659. Shackleton (R.). Renseignements inédits sur Locke, Coste et Bouhier. *RLC*, juil.-sept. 1953.

660. Escarpit (R.). c. r. de : E. Pujols. *Espronceda y Lord Byron.* Cf. 795 (1952). *RLC*, avril-juin 1953.

661. Mortier (R.). La réaction d'un critique classique [Vanderbourg] devant Byron. *Revue des Langues vivantes* [Bruxelles], juil.-août 1951.

662. Souffrin (E.). Pierre Louÿs et Swinburne. *RLC*, avril-juin 1953.

663. Goldgar (H.). Yeats and the « Black Centaur » in France. *Western Review*, XV, 1951.

664. Thesen (R.). England in Norwegian Eyes *The Norseman* [Londres], 1952, X.

Influences Nord-Américaines.

665. Dvochenko-Markov (E.). B. Franklin and L. Tolstoy. *Proceedings of the Americ. Philos. Soc.*, 96, 2, avril 1952.

666. Fraiberg (L.). The « Westminster Review » and American Literature, 1824-1885. *American Literature*, XXIV, 1952.

667. Niess (R. J.). Hawthorne and Zola. An Influence ? *RLC*, oct-déc. 1953.

668. Comptes rendus de : C. Arnavon. *Les lettres américaines devant la critique française (1887-1917)*. Cf. 118 : J.-M. Carré. *RLC*, janv.-mars 1953 ; A. J. Salvan. *FS*, juil. 1953.

669. Politzer (H.). America in the Later Writings of Thomas Mann. *MLF*, XXXVII, 1952.

Influences germaniques.

670. Pons (E.). c. r. de : Zeydel-Morgan. « *The Parzival* » *of Wolfram von Eschenbach, transl. into English verse.* Cf. 1011 (1952). *RLC*, avril-juin 1953.

671. Baldensperger (F.). c. r. de H. Grellman. *Gœthes Wirkung in Finnland von Porthan bis Lönnrots Tod.* Cf. 340 (1951). *RLC*, juil.-sept. 1953.

*672. Schütz (K.). *Das Gœthebild Turgueniews.* Berne-Stuttgart, 1952.

c. r. : H. Granjard, *RLC*, juil.-sept. 1953.

673. Pageard (R.). Gœthe dans la vie littéraire espagnole (1812-1950). *RLC*, oct.-déc. 1953.

674. Lednicki (W.). La fortune de Gœthe dans la littérature russe et polonaise. *CL*, 1953, nº 1.

675. Pange (Cᵗᵉˢˢᵉ J. de). Mᵐᵉ de Staël, critique de Benjamin Constant [Walstein]. *RLC*, avril-juin 1953.

676. Götze (A.). Gœthe im Urteil der Frau von Staël [nach Briefen]. *Gœthe*, XIII, 1951.

677. Stone (J.). Meredith and Gœthe. *Univ. of Toronto Quarterly*, XXI, 1952.

678. Mohr (F. K.). Der Einfluss von Eichendorffs « Ahnung und Gegenwart » auf Poes « Die Maske des roten Todes ». *Der Wächter* [Vienne], 1951, Heft 2.

679. Pichois (Cl.). Sur Baudelaire et Hoffmann. *RLC*, janv.mars 1953.

680. Guichard (L.). Autour des « Contes d'Hoffmann ». *RLC*, avril-juin 1953.

681. Fetscher (I.). Hegel in Frankreich. *Antares* [Baden-Baden], fév. 1953.

*682. Monchoux (A.). *L'Allemagne devant les Lettres françaises de 1814 à 1835.* Paris, Armand Colin, 1953.

c. r. : J.-M. Carré. *RLC*, oct.-déc. 1953.

683. Richer (J.). Gérard de Nerval et les œuvres du baron de Bock (1830-1855). *RHLF*, janv.-mars 1953.

684. Rottinger (H.). Rostands « Cyrano » und Kotzebue. *Der Wächter* [Vienne], 1952, Heft 1.

*685. Schweig (G.). *Die politische Dichtung Heines im französischen Urteil.* Sarrebruck, 1953.

c. r. : J. Dresch, *RLC*, oct-déc. 1953.

*686. Loomis (C. G.). *The German Theater in San Francisco, 1861-1864.* Berkeley, 1952.

687. De Armon (A. J.). Longfellow and Germany. *Delaware Notes*, XXV, 1952.

688. Thomas (J. W.). German Literature in the Old South. *AGR*, XIX, 1952.

689. La littérature allemande : confrontation. *Documents* [nº spécial], mai-juin 1953.

690. Les rapports culturels germano-suédois. *Allemagne d'aujourd'hui*, juil. 1953.

691. Les Français ignorent la littérature allemande. *Ibid.*

692. C(LAPPIER) (L.). La littérature allemande en France. *Ibid.*

Influences belges..

693. CHARLIER (G.). Baudelaire et la Belgique. *RLC*, juil.-sept. 1953.

Influences helvétiques.

694. DROZ (E.). Les ancêtres suisses de Guillaume Apollinaire. *Revue de Suisse* [Genève], II, 1952.

c. r. M. DAVIES, *FS*, avril 1953.

Influences scandinaves.

*695. SETTERQUIST (J.). *Ibsen and the Beginning of Anglo Irish Drama.* 1) *John Millington Synge.* Upsala Irish Stud., nº 2, Upsala, A. B. Lundequista Bokhandeln, 1951.

c. r. : A. J. FARMER. *RLC*, juil.-sept. 1953.

696. ARESTAD (S.). Ibsen in America : 1936-1946. *SS*, XXIV, 1953.

Influences slaves.

697. MAINWARING (M.). Arnold and Tolstoi. *NCF*, VI, 1952.

698. HILTON (R.). Doña Emilia Pardo Bazan, a pioneer of Russian Studies. *ASEER*, XI, 1952.

699 WEDKIEWICZ (S.). Victor Hugo et la Pologne. *Bull. de l'Acad. polonaise des Sciences et des Lettres* [Centre polonais de Recherche Scientifique de Paris], mai 1953.

700 SZOLANSKI (S.). A propos d'une monographie française sur Stanislaw Wyspianski. *Ibid.*

701. MARKIEWICZ (S.). Mérimée et la Pologne. *RLC*, avril-juin 1953.

702. BANACHEVITCH (N.). L'antithèse dite « slave » dans un poème de Victor Hugo [« Clair de Lune »]. *Ibid.*

Influences orientales.

703. Comptes rendus de : R. SCHWAB. *La Renaissance orientale.* Cf. 366 (1951) : J. SEZNEC. *RHLF*, avril-juin 1953 ; R. TERNOIS. *L'Education Nationale*, 11 juin 1953 A. VALETTE. *FS*, avril 1953.

704. WAIS (K.). Zur Berührung der altorientalischen und europäischen Erzählungsdichtung : Ulikummi, Hrungnin, Armilus und Verwandte. [dans] *Edda, Skalden, Saga Festschrift zum 70. Geburstag von Felix Genzmer.* Heidelberg, 1952.

TABLE DES MATIÈRES

de la vingt-septième année.

ARTICLES DE FOND

Bémol (M.). Rilke et les influences 169
Bianquis (G.). Hofmannsthal et la France 301
Cazaux (M.). Zola en Suède 428
Folkierski (W.). Ut Pictura Poesis, ou l'étrange fortune de Du Fresnoy en Angleterre 385
Guichard (L.). Autour des « Contes d'Hoffmann » 136
Henderson (G. D.). Un mouvement quiétiste en Écosse 263
Höllerer (W.). La Littérature comparée en Allemagne depuis la fin de la guerre 27
Krebs (A.). R. de Trobriand et « La Revue du Nouveau Monde » (1849-1850) 76
Legouis (E.). « La Terre » de Zola et le Roi Lear 417
Levin (H.). La Littérature comparée : point de vue d'outre-Atlantique 17
Markiewicz (S.). Mérimée et la Pologne 148
Pageard (R.). Gœthe dans la vie littéraire espagnole (1812-1950) 403
Pange (Comtesse J. de). Un document inédit. M^me^ de Staël critique de B. Constant 129
Pérus (J.). Gorki et Nietzsche en France 160
Roddier (H.). La Littérature comparée et l'histoire des idées. 43
Roe (F. C.). La découverte de l'Écosse (1760-1830) 59
Simone (F.). B. Croce et la Littérature comparée en Italie... 5
Tuzet (H.). Alfieri et Chateaubriand 274
Vachot (Ch.). James Thomson et l'Orient 287
Viallaneix (P.). Un document inédit. L'adieu de Michelet à l'Italie 257
XXX. Conclusion provisoire aux Orientations en Littérature comparée 50

NOTES ET DOCUMENTS

Annunzio (D') : D'Annunzio tributaire de Fromentin (J.-F. Renauld) 204
Baudelaire : Sur Baudelaire et Hoffmann (C. Pichois)..... 98
Baudelaire : Baudelaire et la Belgique (G. Charlier)..... 339
Bouhier : Renseignements inédits sur Locke, Coste et Bouhier (R. Shackleton)..... 319
Coste : Renseignements inédits sur Locke, Coste et Bouhier (R. Shackleton)..... 319
Digby : Spanish Influence on Restauration Drama : George Digby's *Elvira* (F. Cordasco)..... 93
Dumanoir : Kogâlniceanu, traducteur de Dumanoir (H. Radulesco) 340
Fromentin : D'Annunzio tributaire de Fromentin (J.-F. Renauld)..... 204
Genoude : E. Genoude, traducteur de la Bible (E. Le Hir). 193
Gœthe : Une source des *Affinités* de Gœthe (J. Gibelin).... 191
Gray : Lettres inédites de Pierre Louÿs à John Gray (R. Lhombreaud..... 343
Hawthorne : Hawthorne and Zola — an influence ? (R. J. Niess). 446
Hoffmann : Sur Baudelaire et Hoffmann (C. Pichois)..... 98
Hugo : L'antithèse « slave » chez V. Hugo (N. Banachevitch). 200
Irving : Was Washington Irving Stendhal's first American critic ? (H. Bergholz)..... 328
Kogâlniceanu : Kogâlniceanu, traducteur de Dumanoir (H. Radulesco)..... 340
Locke : Renseignements inédits sur Locke, Coste et Bouhier (R. Shackleton)..... 319
Louÿs : Pierre Louÿs et Swinburne (E. Souffrin)..... 211
Louÿs : Lettres inédites de Pierre Louÿs à John Gray (R. Lhombreaud) 343
Marston : Une source de la « Sophonisbe » de J. Marston (A. J. Axelrad) 183
Romantisme russe : Un épisode du romantisme russe (N. Gorodetzky) 452
Sanctis (De) : Zola en Italie. Zola et de Sanctis (P. Arrighi).. 438
Scarron : Para las fuentes Españolas de algunos Sonetos de Scarron (M. R. L. de Malkiel)..... 185
Stendhal : Was Washington Irving Stendhal's first American critic ? (H. Bergholz)..... 328
Swinburne : Pierre Louÿs et Swinburne (E. Souffrin)..... 211
Uhland : Thèmes médiévaux normands chez Uhland (A. Lefèvre) 232

Zola : Zola en Italie. Zola et De Sanctis (P. Arrighi)..... 438
Zola : Hawthorne and Zola — an influence ? (R. J. Niess).. 446

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Alione (G. G.). L'opera piacevole (R. Lebègue)..... 464
Arnavon (C.). Les lettres américaines devant la critique française (J.-M. Carré)..... 104
Bainton (R. H.), Becker (B.). Walkhoff (M.), Woude (S. van der). Castellioniana (J. Jacquot)..... 225
Becker (B.), Bainton (R. H.), Walkhoff (M.), Woude (S. van der). Castellioniana (J. Jacquot)..... 225
Brandes (G.). Correspondance. La France et l'Italie (A. Jolivet)..... 484
Breitholz (L.). Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution. (R. Lebègue)..... 469
Butler (E. W.). The Fortunes of Faust (F. Baldensperger). 361
Cazamian (L.). The Development of English Humour (R. Escarpit)..... 221
Chopin (K.). Edna *(The Awakening)*, trad. C. Arnavon (H. Roddier)..... 489
Crinò (A. M.). Le traduzioni di Shakespeare in Italia (Ch. Dédéyan)..... 103
Dagens (J.). Bérulle et les origines de la Restauration catholique (1575-1611) (M. Bataillon)..... 466
David (C.). St. George. Son œuvre poétique (J. Dresch)..... 370
Delattre (A.). Correspondance de Voltaire (J. Voisine)..... 230
Emmel (H.). Formprobleme des Artusromans und der Graldichtung (J. Frappier)..... 462
Etiemble (R.). Le mythe de Rimbaud (J.-M. Carré)..... 106
Fenger (H.). Voltaire et le théâtre anglais (J. Voisine)..... 227
Friederich (W. P.). Dante's Fame abroad (Y. Batard).... 214
Fujimura (Th. H.). The Restoration Comedy of Wit (J. Voisine)..... 359
Grellmann (H.). Gœthes Wirkung in Finnland (F. Baldensperger)..... 364
Heine (H.). Briefe, II (J. Dresch)..... 232
Heine (H.). Briefe, III (J. Dresch)..... 483
Jacobi (H.). Amphitryon in Frankreich und Deutschland (J. Voisine)..... 472
Kunze (E.). Die deutschen Uebersetzungen finnischer Schönliteratur (F. Baldensperger)..... 474
Lehmann (A. G.). The Symbolist Aesthetic in France (J. D. McFarlane)..... 233

Monchoux (A.). L'Allemagne devant les Lettres françaises de 1814 à 1835 (J.-M. Carré)..... 475
Moret (A.). Les débuts du lyrisme en Allemagne (A. Hruby).. 358
Morgan (B. Q.). et Zeydel (E. H.) : The Parzival of Eschenbach, translated into English Verse (E. Pons)..... 213
Pujals (E.). Espronceda y Byron (R. Escarpit)..... 231
Schütz (K.). Das Gœthebild Turgueniews (H. Granjard).... 365
Schweig (G.). Die politische Dichtung Heines im französischen Urteil (J. Dresch)..... 483
Setterquist (J.). Ibsen and the Anglo-Irish Drama (A. J. Farmer)..... 369
Slowacki (J.). Livre du Centenaire (J. Bourrilly)..... 479
Valkhoff (M.), Bainton (R. H.), Becker (B.), Woude (S. van der). Castellioniana (J. Jacquot)..... 225
Webster (K. G. T.). Guinevere (J. Frappier)..... 101
Woude (S. van der), Bainton (R. H.), Becker (B.), Valkhoff (M.). Castellioniana (J. Jacquot)..... 225
Zarach (A.). Bibliographie Barrésienne (I. M. Frandon)... 109
Zatzikhoven (U. von). Lanzelet (J. Frappier)..... 100
Zeydel (E. H.) et Morgan (B. Q.). The Parzival of Eschenbach, translated into English Verse (E. Pons)..... 213

ANALYSES D'OUVRAGES

Baudelaire moraliste (J. B.)..... 111
Buckley (M. J. H.). The Victorian Temper. Cf. Tennyson.
Eliot. De Tennyson à T. S. Eliot (M.-F. Guyard)..... 237
Gide. André Gide et R. M. Rilke (F. B.)..... 237
Giraudoux. Du nouveau sur Jean Giraudoux (F. B.)..... 236
Lang (R.). Correspondance d'André Gide et de R. M. Rilke. Cf. Gide.
Le Sage (L.). Jean Giraudoux, Surrealism and the Germanic Romantic Ideal. Cf. Giraudoux.
Peyre (H.). Pensées de Baudelaire, recueillies et classées par H. Peyre. Cf. Baudelaire.
Rilke. André Gide et R. M. Rilke (F. B.)..... 237
Scott-James (M. R. A.). Fifty years of English literature. Cf. Tennyson.
Tennyson. De Tennyson à T. S. Eliot (M. F. Guyard)..... 237

CHRONIQUE

Nos dettes de reconnaissance, 112. Un portrait inconnu de William Beckford (G. Ch.), 113. France-U. S. A., 115. Les sœurs Brontë à Bruxelles (R. M.), 242. Onze écrivains

Allemands à Paris, 372. La Collection Unesco d'œuvres représentatives, 374. M. Roques et les études roumaines, 494. Literary, Debating and Dialect Societies of Great Britain, Ireland and France. 495. La Correspondance de Sismondi, 114. La Correspondance de Heine, 374. Demande de renseignement au sujet de V. Hugo, 495. Avis important, 374.

Anniversaires : 150e anniversaire de V. Hugo, 112, 241. Cinquantenaire des « Langues Modernes », 242. Balzac à l'étranger, 492.

Associations et Sociétés : Centre Bordelais d'études de littérature générale, 114, 245. Vers une Association Internationale de Littérature Comparée, 241. Société Japonaise de Littérature Comparée, 242. Société des Études Staëliennes. 373

Dans les Universités 114

L'enseignement de la Littérature Comparée dans les Universités 243, 372

Soutenances de thèses en Sorbonne..... 115, 372

Travaux en cours. A Paris, 116. A Vienne, 246, En Allemagne, 246. En Belgique, 495.

Congrès : Congrès de la « Modern Language Association », 117. Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, 240, 494. Ier Congrès de l'Association Internationale d'étude de la Langue et de la Littérature italiennes, 245. Ve Congrès de l'Association Guillaume Budé, 373. XIe Congrès International de Philosophie, 374. Colloque C. N. R. S. sur Musique et Poésie au XVIe s., 493. Ve Congrès des « Études Françaises », 493. Journées d'études sur les humanités européennes, à Royaumont. 494

Conférences. 242, 372

Nos deuils : l'Hispanisme, le germanisme et la Littérature comparée en deuil (M. B. et J. Dresch), 118. Georges Le Gentil (M. B.), 239. Johannes Tielrooy (B. Munteano). 491

BIBLIOGRAPHIE

Livres et périodiques 121, 247, 375, 496

OUVRAGES REÇUS

Livres et périodiques..... 384, 495

Le gérant : Marcel Didier

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — (D. 4677).

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO
3 8198 318 858 022